المجلس الأعلى للثقافة



برنار فاليط

النص الروائي

تقنيات ومناهج

ترجمة: رشيد بنحدو

المشروع القومي للترجمة

101

بيرنار فاليط

النص الروائي

تقنيات ومناهج

ترجمة

د. رشيد بنحدو

هذه ترجمة لكتاب

LE ROMAN

Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire

للمؤلف

Bernard Valette

منشورات

Nathan, Paris, 1992

مقدمة المترجم

ليس قصدنا من ترجمة هذا الكتاب إضافة مرجع آخر إلى ركام المراجع التي تتصل بفن الرواية وبمناهج نقدها، والتي تواتر صدورها في العقود الثلاثة الأخيرة بالمغرب وبغيره من الأقطار العربية. إن ما نرمي إليه هو تلبية حاجة لدى القارئ المعرّب تبدو الآن جد ملحة، حاجة لعلها تولدت -وياللمفارقة!- بأثر من وفرة تلك المراجع بالذات. فالغزارة والتنوع اللذان عرفهما الخطاب النقدي الروائي العربي، تأليفا وترجمة، قد أثارا شعورا حادا بالبلبلة والارتباك لدى القارئ، وذلك خاصة بسبب ما يتسم به هذا الخطاب من تنابذ (طبيعي) راجع إلى اختلاف آفاقه النظرية والمنهجية، ومن إفراط في الابتكار المصطلحي يوحي أحيانا بالتكلف والتنفج. وبالإجمال، فقد كيّف هذا الوضع على نحو سلبي طريقة تَلَقِّي القارئ لذلك الخطاب، بحيث صار ردّ فعله يتراوح بين العزوف التام عن قراءته وبين تعليق هذه القراءة إلى حين ظهور كتاب من شأنه أن يوجهه ويجنبه التيهان في التفاصيل الزائدة ويسلس له قياد لغة النقد التقنية المنيعة. وهما موقفان

لايتلاءمان أحيانا وأهمية كثير من الكتب، المؤلفة أو المترجمة، حول نظرية الرواية ونقدها.

اخترنا إذن ترجمة هذا الكتاب لافتراضنا أنه يستجيب استجابة تامة لحاجة القارئ هذه. ففيه إحاطة مركزة بأنماط مقاربة النص الروائي: فمنها ما يهتم بتأصيل الرواية كشكل سردي متواشج مع أشكال حكائية مجاورة أو مماثلة له (المقاربة الجناسية). ومنها ما ينظر إلى النص بما هو تعبير استعاري عن استيهامات مؤلفه ووساوسه الدفينة (المقاربة السيكولوجية). ومنها ما يلتمس فيه صورة مؤرخة للمجتمع (المقاربة السوسيولوجية). ومنها ما يدرسه على نحو محايث لا تتدخل فيه المعطيات الخارجية (المقاربة البنيوية). ومنها ما يصف الأشكال السردية في استقلالها عن تفرد هذه الرواية أو تلك (المقاربة الشعرية). ومنها ما يحلل الملفوظ الروائي بالنسبة إلى مرجعه وإلى المتكلم والمرسل إليه (المقاربة التداولية). لذلك، يمكن اعتباره بحق بانوراما شاملة لمناهج النقد الروائي الرائجة عالميا تسمح للقارئ بالإشراف على الوضع العام لهذا النقد وبضبط الفروق النظرية والإجرائية بين مناهجه.

إلا أن المسار المنهجي المقترح في هذا الكتاب ينتمي قبل كل هذا إلى المقاربة الداخلية، أي إلى منظور يحتفي احتفاء خاصا بكيفية اعتمال النص السردي الخيالي وباشتراطات ذلك، ألا وهو علم السرد. فهو يرسم بعض الشواخص التي يسترشد بها المتلقي في أثناء القراءة وإنتاج المعنى. فلئن كانت كل قراءة تجهيزا للنص بمعنى ما انطلاقا من هذا النص ذاته والتذاذا بعملية التجهيز هذه، فإن الغاية التي يسعى إليها هذا الكتاب هي الإسهام في تصور قراءة منهجية للخطاب الروائي، أي قراءة منتجة وممتعة معا. ومن أجل ذلك، وضداً على المناهج الإيديولوجية والانطباعية التقليدية، فهو يتوسل بمنجزات علم السرد ليفحص مثلا طبيعة الملفوظ السردي وأشكال تجلّي السارد فيه والوظائف التي يضطلع بها هذا السارد وعلاقته بالشخصيات من جهة وبالمسرود له من جهة أخرى وغير ذلك من القضايا التي برع المؤلف في معالجتها بتبسيط لا يعني الابتذال وبعمق بعيد عن الإبهام.

ويمثل الكتاب، من جهة أخرى، مدونةً مصطلحيةً وافيةً تشتمل على أهم المفاهيم الإجرائية المتداولة في الخطاب النقدي المعاصر حول الرواية. وقد مهر المؤلف أيضا في تخفيف ما قد يكتنفها من تعقد واستغلاق بربطها بأصولها المعرفية وبإدراجها في أسيقة نصية تمثيلية واضحة.

ورغم أن المؤلف يميل في مواضع كثيرة من كتابه إلى مجادلة بعض أبرز المنظرين والنقاد المعاصرين (Lucien Goldmann و Roland Barthes و Jean Ricardou...) ويعمد أحيانا إلى التدقيق في بعض المفاهيم لدرجة التمحك (مفهوم «التبئير» مثلا كما نظّر له Gérard Genette)، فإنه يحرص على عدم الخوض في النظريات حرصه على تجنيب خطابه كل نزوع إلى التعالم والتحذلق. ولعل هذا راجع إلى صدور الكتاب عن همٍّ تعليميٍّ وتعميميٍّ يتضح مثلا في شرح الظواهر والمفاهيم بأمثلة تطبيقية محللة منتقاة بعناية من روايات قديمة وحديثة، فرنسية وغير فرنسية (الإحالة مثلا على إحدى روايات الطاهر بنجلون المغربي). كما أن هذا الهم، الإيجابي دون شك، يتجلى في تحليل مقومات الرواية بمقارنتها أحيانا مع السينما والمسرح والشرائط المصورة وغيرها من وسائط التعبير الفني اللغوية والإيقونية.

غير أن المؤلف، وعيا منه بالاستحالة المطلقة لاستقلال التحليل عن التنظير، يختم كتابه بملحق في منتهى الأهمية يتضمن تحليلات ببليوغرافية جد مفيدة تتعلق بأبرز المراجع النظرية التي يجدر بالقارئ الاطلاع عليها تحقيقا للتقصي المعرفي.

وعليه فالكتاب مستوعب لأهم القضايا التي يثيرها فن الرواية أو التي تحف به، إنْ على صعيد القراءة وإنْ على صعيد الإقراء، لاسيما وأنه، إضافة إلى المقاطع السردية القصيرة المستشهد بها، مذيّل بمقطع طويل من إحدى روايات Emile Zola حرص المؤلف على تحليله تحليلاً وافياً في ضوء الآفاق المنهجية المقترحة. ولئن كانت هذه النصوص مناسبة لاختبار مدى الكفاية الإجرائية والمواءمة المنهجية للمفاهيم السردية المعروضة آنفا، فإنها كذلك تفتح قراءة الرواية على ممكنات أخرى خصبة ذات صلة بالجذور الملحمية للجنس الروائي وبالمجاوزة النصية وبالمونولوجية والديالوجية وباللغة

الروائية وبالتعدد القرائي وببناء المعنى وبالنظرية الأدبية إلخ. لكنها (أي النصوص - الشواهد) تضطلع بدور وظيفي: فهي تراهن على إغراء القارئ بالانتقال من قراءة الجزء إلى قراءة الكل، بحيث يزدوج تحليل المقطع النصي بتحليل البنية النصية الشاملة.

والخلاصة أن هذا الكتاب يكتسي بعدا تلقينيا (تدريب القارئ العادي على مزاولة قراءة منهجية وبناءة للنصوص السردية) وبعدا تحفيزيا (حث القارئ الخبير على تجديد معارفه وتنقيح معلوماته في مجال نظرية الرواية ومناهج نقدها).

ولابد من الإشارة هنا إلى أننا قد حرصنا في ترجمته على عدم التقيد أحيانا بحرفية النص الفرنسي، وذلك حفاظا على السمات التركيبية والآثار الأسلوبية الخاصة باللغة العربية الذي لا يعني إطلاقا المساس بروح الأصل.

كما راعينا في ترجمة المصطلحات قواعد الاصطلاح في العربية كالتعريب والنحت والاشتقاق... وقد عمدنا إلى إبراز المقابلات العربية لهذه المصطلحات بحروف طباعية مميزة في المتن وذكرناها مع أصولها الفرنسية في مسرد ألفبائي عربي-فرنسي في نهاية الكتاب.

أما أسماء الأعلام وعناوين الكتب والمجلات، فقد آثرنا إثباتها كما هي في الأصل الفرنسي، أي بالحروف اللاتينية. وما يبرر ذلك بالنسبة للأسماء هو طبعا صيانة سلامة النطق بالعربية، بحيث يكون النقل الصوتي الأدق:

- لاسم Barthes هو "باغط"، وليس "بارث"،
- ولاسم Genette هو "جونيط"، وليس "جينيث"،
- ولاسم Taine هو "طين"، وليس "ثين"،
- ولاسم Sarraute هو "صاغوط"، وليس "ساروت"،
- ولاسم Hamon هو "آمون"، وليس "حامون" إلخ!

أما ما يبرر نفس الاختيار بالنسبة للعناوين، فهو رغبتنا الملحة في ضرورة وضع حد لروح السفسفة والهجنة وعدم الدقة التي تطبع ترجمة بعضها إلى العربية. وهكذا، فإذا كنا قد فضلنا تدوينها بالحروف اللاتينية، فلأننا نرفض قطعا أن تكون ترجمة عنوان

كتاب Barthes المشهور: "Le Degré zéro de l'écriture" هي: «درجة الصفر في الكتابة» أو "الكتابة في درجة الصفر" أو "درجة الصفر للكتابة" (علما بأن الترجمة الأسلم والأدق هي في نظرنا "درجة الكتابة الصفرُ" أو "الدرجةُ الصِّفرُ للكتابةِ"!). مثلما نعترض على أن يترجم عنوان كتاب de Saussure المأثور: "Cours de linguistique générale" هذه الترجمة المضحكة والمؤسفة معا: "مجرى علم اللغة العام". فكأن الأمر يتعلق بمجرى ماءٍ (un cours d'eau) وليس بـ "دروس"! هذا إضافة إلى أن Genette ليس عربيا أو مستعربا حتى يكون له كتاب بعنوان "صور"، وإنما هو فرنسي له كتاب عنوانه: "Figures" في ثلاثة أجزاء!

وأملنا في الأخير أن تستحث قراءة هذه الترجمة القراءَ على نسيانها والعكوفِ على قراءة فعلية لروايات اليوم والأمس، تلك التي تُكتب (تنكتب) أو تبحث عن نفسها مثل تلك التي كُتبت وتظل حية معنا وبنا. كما نتمنى لهم أن يدركوا في أثناء ذلك أن القراءة الحق قراءة مبدعة، وأنهم بصفتهم قراء مسؤولون عن الروايات قدر مسؤولية مؤلفيها عنها.

د.رشيد بنحدو

تمهيد

كثيرة هي الكتب التي تسعى إلى التعريف بالرواية وإلى تحليل تقنياتها أو مضمونها. فبعضها يقدم لمحة تاريخية أو جغرافية حين يضع الرواية في سياق تسلسل لغوي أو فضاء ثقافي. وبعضها الآخر يهتم بأشكالها **وطيمها** أكثر مما يهتم بتطورها التاريخي. وبالفعل، فالرواية **الشطارية** أو **رواية التكون** أو الرواية التاريخية (وهذا تقسيم ثلاثي يحظى بقبول مشترك) لا تتقيد بحدود تحقيب ضيق ولا بحدود رقعة قومية. وسواء تناولت هذه المقاربات المختلفة الرواية من زاوية **تعاقبية** (كيف تطور الفن الروائي من بداياته إلى الوقت الراهن؟) أو من زاوية **تزامنية** (ما هي البنيات النمطية الخاصة بالعالم الروائي؟)، فإنها جميعا تتوسل بمنهج مقارن، إما بمحاولتها تعريف الرواية من حيث اختلافها النوعي عن أجناس مجاورة لها، أو من حيث انقطاعها النهائي عن أجناس ربما تولدت عنها.

أما دراستنا، فتستهدف وصف الإجراءات التي تسمح بمزاولة قراءة النص الروائي من منظور منهجي، قارنة التحليلات الشكلية **والطيمية** والدلالية بأخصب تقنيات النقد الجامعي المعاصر وأيسرها. فهي تطمح إلى تحقيق غاية مزدوجة: تقويم المعارف المحصل عليها في حقول علمية مختلفة، وإبراز أهميتها في حقل الدراسات الأدبية. فالأمر يتعلق إذن بعرض، يتوخى منتهى الموضوعية، لمناهج ونظريات ومدارس علمية، بل ولمذاهب متنوعة وأحيانا متعارضة. ويتعلق الأمر أيضا، وبالانطلاق من مختلف هذه المناهج، بتحديد الآفاق التي تنفتح للبحث الشخصي، هذا البحث الذي يمكن أن يرتهن بدوره بالميول الفردية أو بالاختيارات الإيديولوجية، ولكن خاصة بطبيعة النصوص المدروسة ذاتها وبتنوعها.

وإذا كان غير مقبول كلا جهل أدب العصور القديمة أو الإنتاج الروائي الأجنبي الوافر، فإن المتن المعتمد في دراستنا يتكون مع ذلك من نصوص روائية مكتوبة بالفرنسية الحديثة. فلا يمكن بالفعل أن ينهض تحليل أسلوبي دقيق على نصوص مترجمة أو منقولة أو مقتبسة. لذلك، وتحقيقا للتبسيط، أولينا النصوص السردية، المنتجة بين القرن السادس عشر وعصرنا الحاضر، كل الاهتمام، بحيث تعددت الأمثلة على نحو كاف. لكن هذا لم يمنعنا من الإحالة على أعمال سابقة يعرفها الجميع، كالروايات القروسطوية المنظومة، وأبرز الروايات اليونانية واللاتينية المنتمية إلى العصور القديمة المتأخرة، والآداب البطولية والعاطفية والريفية التي ازدهرت إلى غاية العهود الباروكية، وكذلك الروايات الإنجليزية في القرن الثامن عشر، التي يتفق كثير من النقاد على اعتبارها شهادة ميلاد الجنس الروائي الخالص، و *Don Quichotte* التي لا يمكن تجاهلها قطعا. أما Dostoïevski وTolstoï اللذان أبدعا روائع الرواية الروسية، والروائيون الأمريكيون Dos Passos وFaulkner وHemingway، الذين طوروا الفن الروائي في بداية القرن العشرين، وأدباء أوربا ما بين الحربين الكونيتين: Joyce وDöblin و Thomas Mann وغيرهم من الرواد الذين استطاعت الرواية المعاصرة بفضلهم أن تدرك إشعاعا يعترف لها به الجميع، فيمثلون آخر خرق للميثاق الروائي الفرنسي – الفرنسي.

ويستثمر الإجراء المنهجي المعتمد في دراستنا ما حققته اللسانيات والبنيوية **والتداولية وعلم السرد**، وكذا سيكولوجية التلقي وسوسيولوجية النص الأدبي والتحليل النفسي من نتائج إيجابية وسريعة في حقل الدراسات الأدبية. أما النزعة التاريخية وكذا التوليفات **الطيمية** الكبرى، التي فرضت هيمنتها طيلة عقود كثيرة، فقد تم تجديدها بمقاربة ذات احتفاء خاص وثيق بـ **أدبية** النص. في حين ينحصر الموضوع الأثير للمقاربة السيميو–أسلوبية، أي وصف الأشكال التي تمنح معنى للغة الفنية، في ثراء النص الذي لا ينضب، وفي اللذة والأصداء المتعددة التي تثيرها كل قراءة جديدة للنص.

إفادات تاريخية

1. الرواية ونظرياتها

بخلاف أجناس أدبية أخرى، كالمسرح أو الشعر، فإن الرواية لا تتحدد بسماتها الشكلية بقدر ما تتحدد بمدلولها، المرتبط عادة بفكرة المتخيل. فالفن الدرامي يخضع لسنن أدبي وفرجوي، في حين ينبني الشعر على تصرف خاص باللغة، أي النظم الكلاسيكي أو الشعر الحر. فما ليس نثراً يعدّ شعراً (باعتبار الأثر الجمالي نتيجة ثوابت أخرى)، وما يفترض أداءً دراميا للغة يعد مسرحا. أما الرواية، وعلى غرار «أدب الأفكار»، فيبدو أنها لا تخضع لقواعد كتابية تختص بها، بل إن الموضوعات المطروقة هي ما يحدد كينونتها كجنس. فهي تسرد مغامرات وهمية أو ترسم شخصيات غير حقيقية أو تنسج حبكات متخيلة، مما يجعل خطابها في صميم اللاواقع، الذي يقتسم فضاءه الرمزي مع الخرافة والأسطورة والملحمة.

فلئن كانت الخرافات التاريخية قد نشأت متزامنة مع نشوء الأمم والإمبراطوريات، وكانت الشعوب القائمة قد توقفت عن اختلاقها، بينما ارتبط الإنتاج الروائي، المزدهر حينئذ، وبشكل بدهي، بعوامل أخرى، فإن الملاحظ مع ذلك هو أن «الساغة الشمالية» مثلاً (وهي حكاية تاريخية أو ميثولوجية خاصة بالقطب الشمالي) ليست سوى تنويع إسكندنافي على ما يدعى في فرنسا بقصص *Tristan*.

كما أنه من الصعب وضع حد فاصل بين الأسطورة والرواية، بحيث يمكن أن نتساءل: هل يتعلق الأمر بقطيعة بينهما أم بانتقال من الديني إلى الدنيوي، من القيم

الجماعية إلى تفاصيل الحياة الشخصية، مثلما يقترح Dumézil (1) ذلك؟ أما التعارض بين **الملحمة** والرواية، فإشكالية ما تزال تحير النقاد المتخصصين، حيث يرى البعض أن الرواية تنحدر من **المحكي** الملحمي في مستواه المألوف وإلى حد ما المعلمن. وهو رأي يعتمد صراحة على أطروحات المؤرخ المجري Lukacs، أو يمكن قراءته ضمنيًا في *Mimésis* لمؤلفه الألماني Auerbach. ويعتبر *Le Roman comique*، المعزوّ لـ Scarron، تجسيداً لهذه الحركة التي فرضها الأدب السردي الحديث على النموذج السردي الأصيل، أي دمقرطته وتجريده من هالة القداسة.

ومن هذا المنظور نفسه دائما، سعى نقاد آخرون، مثل Marthe Robert، إلى مماثلة الرواية بجنس «لقيط» استطاع، بعدوله عن نزعته الساخرة، أن يحظى بالاعتراف. فبعد أن كانت الرواية ترسم شخصيات هزلية مثل Don Quichotte وGargantua أو Pantagruel، أصبحت، بعرضها لشخصيات رصينة، مثلما في نصوص De Foe أو Richardson، أكثر جدية، حيث حل تصوير الحياة الخاصة للإنسان وتحليل نفسيته ووصف المعاناة اليومية للعمال بالتدريج محل التغني بالمآثر البطولية للشخصيات الملحمية، مما فتح الطريق أمام الرواية البورجوازية في القرن التاسع عشر.

أما Bakhtine (انظر ص.49)، فينطلق من افتراضات مختلفة، مفادها أن تعدد الأصوات واللغات والثقافات الذي يميز الرواية يجعلها متعلقة بالحوارية السقراطية، لا باضمحلال الخطاب الملحمي. من هذه الزاوية، ليست **الأهجية** حلقة في سلسلة متواصلة تبتدئ بعالم الآلهة والأبطال وتنتهي بواقعية الأدب الحديث المبتذلة، بل جنسا مستقلاً نابعًا من الشعب، ومتجذراً في الفلكلور والطقوس المهرجانية الهامشية التي تعبر فيها الجماعات المرفوضة من لدن المؤسسات عن نفسها بواسطة الضحك الكرنفالي واختلاط الأصوات. وهكذا، تبدو الرواية، منذ أصولها، وبشكل عضوي، انتقادية إزاء المعرفة والسلطة واللغة الرسمية نفسها(2).

إن الملحمة هي عالم الأسلاف والبدايات والدورات الكونية. أما الرواية -التي لم تظهر كجنس شفهي، وإنما كجنس مكتوب فوراً، بل ومطبوع- فتنتمي إلى العصر

الحديث، معبرة عن تاريخية القيم وانتقاليتها، بل وحتى عن هشاشة السنن الأدبي الذي تندرج فيه. لذلك، فهي انتقادية إزاء اللغة مثلما هي انتقادية إزاء نفسها. وما يصدق على الأدب السردي في العهد الاستهلالي (*Les Ethiopiques* لـ Hétiodore و *Les Aventures de Chéréaset Callirhoé* لـ Chariton d'Aphrodise حيث التقليد والتكلف واضحان للعيان)، ينطبق أكثر على Cervantès أو Furetière، ثم على *Tristram Shandy* لـ Sterne و *Jacques le Fataliste* لـ Diderot و *Tom Jones* لـ Fielding وأخيرا، وفي القرن العشرين، على *Les Faux-Monnayeurs* لـ Gide، ثم الطفرة التفكيكية للرواية الجديدة.

وبالطبع، فلا يمكن التأريخ للفن الروائي بمثل هذه الإفادات التاريخية البسيطة أو هذا التأصيل السريع. فالرواية، باعتبارها الآن الجنس المهيمن، هي أيضًا، وبحق، ذلك الجنس الذي لا ينفك، وبفعل تأمل مرآوي، يضع سيادة الكتابة وبلاغة المتخيل موضع سؤال متجدد باستمرار.

2. مفاهيم وأدوات حديثة

خضعت الرواية زمنًا طويلاً للتأريخ والتحقيب، وهما إجراءان عمليان معياريان هيمنا باستمرار على النقد الأدبي كافة. وتكمن فائدتهما في رصد أشكال سردية مختلفة، مثل **رواية الفروسية والرواية الرعوية ورواية الأجيال والرواية الاستباقية ورواية الخيال العلمي** الخ، من حيث ظهورها وتطورها وربما اضمحلالها. كما يهتم هاذان الإجراءان بتحليل في منتهى الدقة للمؤثرات الأجنبية وللتحولات الدلالية، مجيبين عن أسئلة من نوع: في أي تاريخ انتقلت القصة القصيرة إلى فرنسا؟ وما هي العوامل التي أتاحت ذلك؟ في أي زمان ومكان ظهرت **الرواية التراسلية**؟ وما هو التطور الاجتماعي الذي ارتبط به نشوء هذه التقنية السردية؟ ما هي مدلولات هذه الكلمات الأنجلو-سكسونية: romance، story، novel، Fiction؟ هل يكتسي التعارض بين Bildungsroman وEntwicklungsroman ملاءمة ما بالنسبة لـ **رواية التكون** الفرنسية، مثلما يكتسيها بالنسبة لـ **الرواية الشطارية** الفرنسية؟ الخ.

وإذا جاز لنا أن نحلم بمستقبل الأدب الأوربي، يحق لنا أن نتساءل: ما ذا سيكون مصير كلمة -ومفهوم- roman حين تستعيد الحدود اللغوية بين الدول الأوربية ما كانت تتسم به قديما من قابلية للاختراق الثقافي؟ وهل تكتسي هذه الرؤية المستقبلية مشروعية ما؟ لنكتف، عوض الإجابة، بالتأمل في مثل هذين العنوانين غير المألوفين:

Mondo et autres و Giono لـ *Ennemonde et autres caractères histoires* لـ Le Clézio. أما Serge Doubrovsky، وهو كاتب فرنسي يهودي الأصل يدرس في نيويورك، فيبدو أنه يفضل كلمة autofiction على كلمة autobiographie. لذلك، فإن الرواية، وبسبب تطورها الهائل في الأدب العالمي الحديث، تنتظرها تحولات جديدة ومفاجئة.

ولقد سبق أن كانت المفاجأة كبيرة مع بروز ظواهر طلائعية عديدة أدت إلى خلخلة اقتناعاتنا الثقافية الأكثر رسوخًا. كما أن Mann و Joyce و Proust و Céline و Gide و Musil لا يعتبرون في أوربا مجددين بعمق للكتابة الروائية فحسب، بل مجددين أيضا للنظريات الفلسفية وللخطاب النقدي والجامعي حول الرواية. ولقد قام بترجمة Joyce إلى الفرنسية كاتب مولع مثله بـ تيار الوعي، وهو Valéry Larbaud.

وإضافة إلى تأثير الروائيين الأمريكيين في ورثتهم الأوربيين، فقد ألهموا المنظرين أفكاراً في غاية الأهمية، بحيث نذكر هنا أن Sartre استوحى من Faulkner مقالته الحاسمة عن الزمنية (انظر *Situations,I*)، وأن Claude Simon وضع النظام السردي الذي تنبني عليه روايته *L'Acacia* باستيحاء من نفس الروائي. كما نشير إلى أن فرضيات السيميائي الإيطالي Umberto Eco حول شعرية **العمل المفتوح**(3) تدين بالكثير للروائي الإيرلندي James Joyce، صاحب *Ulysse*. أما روايات Proust ذات الثراء المعقد، فهي ركن جوهري لا تقوم عليه الرواية الحديثة فحسب، بل كذلك كل مشروع **سردلوجي**.

وهكذا، يرجع الفضل في التطور المستمر للعلوم الإنسانية، وخاصة منها اللسانيات، إلى الإبداع الروائي. كما لا يمكن تصور علم الجمال أو الخطاب النقدي بدون إحالة متواصلة على ما يشكل نواتهما التكوينية، أي الدوال اللغوية.

لذلك، ستسعى دراستنا إلى تحليل الكتابة الروائية بما هي **سنن** نوعي، متوسلة بإجراءات البنيوية والسيميائية التي أضحت اليوم متعارفًا عليها، و التي لا يمكن بدونها

أن يكون للمناهج **الطيمية** أو للنقد السوسيولوجي أو للتحليل النفسي للأدب أي أساس إبستمولوجي ذي مصداقية. فلا يمكن بعد تجاهل أن ما يحدد الرواية اليوم هو تحررها من قيود **التصوير** الواقعي.

فهي لا تستمد دلالتها من تعلقها بالعالم بقدر ما تستمدها من المرجع الأدبي، بحيث تكون الكلمات إشارات تحيل على السياق الثقافي، لا على مباشرية الطبيعة.

إن مسألة **المحاكاة** ما تزال جوهرية في الجدل النظري. بيد أن مماثلة الواقع -ومن ثم قابلية تصديق العالم الروائي- قد تم تحويلها. فلم تعد تدرك بناء على تطابق عالم الرواية مع عالم الأشياء، بل على تطابقه مع عالم **الدوال**، والمندرجة هي نفسها ضمن التاريخ العريق للكلمات التي لا ينفك الإنسان يعبر بها عن الأشياء. من هذا المنظور، يكتسي مفهوم **عبر-النصية** أهمية خاصة، حيث يمكننا، بالاعتماد على Gérard Genette، وتحقيقًا للدقة الصنافية، أن نميز بين:

- **التناص**: أي تلميح نص إلى نصوص أخرى أو تضمنه لها أو انتحالها.
- **النصية المحاذية**: أي **عتبات** النص كافة، مثل العنوان والهوامش والمقدمات الخ، وكذلك المسودات وسائر التنويعات التي تفضي إلى الدراسة التكونية للنص في صيغته النهائية.
- **النصية الواصفة**: أي الخطاب النقدي المتمرس بالخطاب الأدبي.
- **النصية الشاملة**: أي مؤشرات القراءة، الحاضرة أو الغائبة (الجنس، السلسلة الخ.).
- **النصية الفوقية**: أي معارضة النص أو محاكاته الساخرة أو تحويله لنص سابق يدعى **النص التحتي**.

ومن الممكن الاعتقاد، في نهاية هذا الجرد، بأن الواقع الذي يستغله الكاتب لا يعدو كونه مجموعة من الصور والأشياء والوصفات المبتذلة التي يكفيه أن يعيد تشكيلها في نظام مقرر أو، خلافا لذلك، في نظام غريب، وذلك تبعًا لما يتوخاه من أصالة وتفرد. فهل تكون صناعة الأدب رهينة بتطبيق وصفات معينة؟ لنستأنس في هذا الصدد بـ

Raymond Devos، الذي يقدم مفتاح هذا اللغز في خرافة حكمية، شكلها مزحة لا يمكن لأي عالم أو مهتم بـ**الشعرية**، مهما كانت صرامته وجديته، أن ينكرها:

بيت السيدة فلانة، وهي روائية. يصل حمال البضائع، ويضع أمام الباب أكياساً بريدية، ثم يقرع الباب...

صوت: من الطارق؟

الحمال: إنها أكياس الكلمات التي طلبتها؟

صوت: انتظر لحظة!..

(يفتح الباب)

السيدة: آه!! هل جميع الكلمات موجودة هنا؟

الحمال: جميعها ... (يفحصها ويضيف:) هنا كيسان للكلمات الشائعة ... وهناك كيس للكلمات المهجورة ... وآخر للكلمات المتنافرة ... وآخر للكلمات المكتفية بذاتها

... بل وهناك كلمة فائضة !!!

السيدة: وهذا الكيس الصغير؟

الحمال: إنه كيس النقط ... والفواصل ... وباقي علامات الوقف ...

السيدة: لنختصر ... فهذه الأكياس تحتوي إذن على كل ما تتطلبه صناعة رواية!

الحمال: توجد بها جميع المواد اللازمة لذلك! بل إن منها ما يتضمن جملا جاهزة...

السيدة: والحبكة؟

الحمال: إنها في كيس العقد!..

Raymond Devos, "Les sacs" in. *Sens dessus dessous*, Le Livre de Poche.

جميع العناصر موجودة إذن: الكلمات، التركيب، طريقة الطباعة، علامات الوقف ... ما عدا العنصر الأهم، أي طريقة الاستعمال، وهي ما سيستأثر باهتمامنا في هذا الكتاب، أي قواعد التأليف بين كافة هذه العناصر، أو **النحو السردي**، الذي

سنسعى إلى استخلاصه بالاعتماد على الملاحظة الدقيقة للاشتغال النصي.

وتطرح المقاربة **الجناسية** أو **التكونية** مسألة مزدوجة تتعلق بتاريخ الرواية وبالمصطلح الجدير بتعيينها. كما يتأسس فعل القراءة المتعددة، التي يغلب عليها المنزع السيكولوجي أو السوسيولوجي، بمجرد ما يتم تحديد الوحدات الملائمة التي تسهم في إنتاج المعنى الروائي. أما اللسانيات الحديثة، وخاصة منها **التداولية**، فهي تقدم مساهمة شديدة الأهمية لبلاغة المحكي الروائي. في حين تسمح البنيوية والشعرية أخيراً بدراسة دقيقة للاشتغال السردي، سواء تم على مستوى الأحداث الحقيقية أو الخيالية، أي سواء تعلق بالتاريخ أو بـ**المتخيل**.

أهم التوجهات المنهجية

1. المقاربة الجناسية

«ما هو الجنس الأدبي؟». يحاول Jean-Marie Schaeffer في كتابه المعنون بنفس هذه الصيغة (4) أن يجيب عن هذا السؤال، مشيراً إلى أنه يحيل في حقيقة الأمر على اهتمامات جد متنوعة، بحيث يبدو أن سؤالاً مثل هذا، ومطروحًا بمثل هذه السذاجة، ربما سيظل بدون جواب.

ومع ذلك، وبالرجوع إلى كتابات Käte Hamburger (Logique des genres littéraires) و Gérard Genette (Palimpsestes و Introduction à l'architexte) و Northrop Frye (Anatomie de la critique) و Hans Robert Jauss (Pour une esthétique de la réception) سنعمل على استخلاص النقط الكفيلة بتحديد مفهوم **الرواية**. ومن أجل ذلك، سنتعرض بالتتابع للمعاني الاصطلاحية للجنس السردي، وللرواية وأنواعها، ثم للجُنَيْسَات أو الأصناف القريبة، قبل أن نتساءل هل تخضع الرواية، وهي جنس بدون قواعد وفن غير شعري، لمبادئ معيارية تكفي لتحديدها كما هي في ذاتها.

1-1 مفهوم الجنس:

لا مناص من الرجوع، في تقليدنا الثقافي، إلى شعرية أرسطو(5) (وإلا فلـ جمهورية أفلاطون) لنتلمس المحاولات التصنيفية الأولى لضروب التعبير الأدبي المختلفة، بحيث يبدو غير لائق إضافة شروح أو حواش جديدة إلى هذا الكتاب الذي يعد، رغم هناته، نصًا مؤسسا لسلسلة ممتدة من النظريات الأدبية التي علقت عليه بأناة أو فسرته أو حرفته، بدءًا بـ Démétrius وQuintitien وانتهاء بـ Boileau أو Brunetière.

وحرصًا على الوضوح، سنقتصر على أكثر تفاسير النموذج الأرسطي حداثة، ألا وهو تفسير Gérard Genette في كتابه *Introduction à l'architexte* (6)، الذي يمكن عرضه في الجدول الآتي:

الموضوع/الصوغ	مسرحي	سردي
راقٍ	المأساة	الملحمة
دانٍ	الملهاة	المحاكاة الساخرة

تمتاز هذه الترسيمة بإبرازها لثنائية مزدوجة: شكلية (فإذا كان المسرح يستعمل مباشرة الحوار «الطبيعي»، الذي تعبر به الشخصيات عن أغراضها ومواقفها، فإن الأجناس السردية تجمع بين **محكي** المؤلف والتمثيل الموسّط لخطاب الشخصيات) **وطيمية** (فالكائنات المعروضة فوق الخشبة -أو في النص- هي إما أبطال مؤمثلة أو تنتمي، خلافا لذلك، لبشرية كاريكاتورية).

إنها ترسيمة تعكس بأمانة حداثة «بنيوية» في مستوى أساتذة الثانوي! لكنها لا يمكن أن تنسينا أن **الصنافة** الأرسطية تستلهم قبل كل شئ، وبقصد أو بدون قصد، نموذجا فيزيائيًا مستوحى من ملاحظة الطبيعة. ويوضح Schaeffer بشكل مقنع بأن الأمر يتعلق بموقف «جوهري ذي نموذج بيولوجي»(7). لذلك، ليس غريبًا أن تفضي السكولاتية في القرون الوسطى، ونتيجة لتقليبات مختلفة، إلى وضع عدد من

"الأجناس" التي تنقسم هي نفسها إلى "أنواع". مثال ذلك، وحسب Diomède، «الجنس السردي» كأصل يشمل "النوع" الحكمي أو التعليمي.

أجناس ... أنواع ... جنيسات ... إن الأمر ليذكرنا بذلك التفرع المحتوم للأنساق التي تقوم على مبدإ التصنيف على أساس معارضات متوالية. فما ليس مسرحيًا هو سردي، وداخل كل نمط تلفظي تراتبية في الأساليب.

وهكذا، تكون الرواية نتيجة لتطور شكل سردي رائج (أو أشكال سردية رائجة) منذ العصور القديمة. ويترادف هذا التصور مع إقرار، ضمني على الأقل، بالنظرية التطورية: فالأجناس تولد ثم تتحول وتضمحل -أو تستمر. لكن من الجائز دومًا خوض مجادلات غير مجدية لمعرفة ما إذا كان الجنس يبلغ درجة الكمال في بدايته، أي لحظة تخلقه، أو في أوجه، أي لحظة كهولته. ولا غرو من أن تؤدي، حتما، الاستعارات الإحيائية، السائدة في الدراسات **الجناسية**، إلى طرح مثل هذا السؤال، كما لو كان التطور الأدبي شبيها بتحولية الأنواع الحيوانية. فهل يكون ازدهار الرواية في الوقت الراهن، بحكم استغلالها لقانون الأقوى، راجعًا إلى كونها أحسن الأجناس الأدبية تكيفًا مع وسطها؟

1-2 الأجناس السردية:

سواء كان مكتوبًا أو شفهيا، فإن الأدب السردي -وهو في نظر أفلاطون جنس مختلط، وفي نظر أرسطو جنس مستقل ومكتمل- يتمثل في أحد تجلياته الأولى في *L'Odyssée*، بحيث سيظل هذا الكتاب زمنًا طويلاً أثراً يستشهد به المنظرون ونموذجًا يسعى إلى تقليده الممارسون. وينبني هذا النموذج الأصلي، الذي أصبح معياراً، بل مثالاً أعلى، على أوصاف متعلقة بأشياء، وشخصيات (أو صور) وأحداث (أو محكي) تفترض **باثًا** (أو حاكيًا وإلا فمؤلفًا)، وعلى تمثيل مباشر(mimésis) للغة الشخصيات. فبحكم هذه المحاكاة القائمة على الحوار المسرحي، يمكن الحديث عن جنس مختلط. بل وربما بسبب خاصية الاختلاط والتنافر هذه تحمل إحدى الروايات اللاتينية الأولى، وهي من تأليف Pétrone، عنوان *Le Satiricon*، المشتق من

Satira (أهجية)، وتعني: الاخلاط.

ومن المحتمل أن تكون لفظة roman، وكما تؤكد ذلك القواميس، قد ظهرت في القرون الوسطى لتدل أولاً على حكايات منظومة (مثل *Tristan et Iseut*)، ثم بعد ذلك على حكايات منثورة (مثل *Roman de Renart*) مكتوبة بلغة عامية، لا باللغة اللاتينية المحتفظ بها للنصوص العلمية أو المقدسة. ويتضح تأثير تراتبية الأجناس هذا في الوعي، أو اللاوعي، السائد في هذه الفترة، في طبيعة السجل اللغوي الذي تستعمله الرواية، أي الفرنسية، باعتبارها لغة مشتركة تلائم جنسًا يعد متدنيًا ومعالجًا موضوعات دنيوية وما يزال قريبًا من المحاكاة الساخرة. لكن ثمة خاصية أخرى تبدو مرتبطة ضمنيا بمفاهيم **الرواية والحكاية والأقصوصة**، وهي أنها جميعًا تسرد أحداثًا حقيقية أو خيالية. وهكذا، فإن **الإنجاز والملفوظ** السرديين هما ما يمكن اعتبارهما العنصرين المهيمنين في الإدراك الأصلي للجنس.

ومع ذلك، وبتأثير من الحكايات الرمزية (مثل *Roman de la Rose*) والروايات البطولية، ثم روايات الفروسية (مثل *Amadis de Gaule*) يبدو أن المفهوم قد تطور بسرعة في اتجاه فكرة **المتخيل**. يثبت ذلك بوضوح تعريف Huet المأثور في القرن السابع عشر، حيث يتعلق الأمر بمجموعة «حكايات مختلقة تسرد مغامرات غزلية مكتوبة بلغة نثرية وبأسلوب مزخرف، وذلك بهدف إمتاع القراء وتثقيفهم» (8). ومنذ ذلك الوقت، اختلطت كلمة roman (رواية) بكلمة romanesque (روائي)، وأصبحت، فيما يبدو، تدل دلالة اصطلاحية، وإلى غاية Balzac، على شكل من أشكال الولع بالاختلاق والكذب (mythomanie)، كما يؤكد ذلك الاستعمال الآتي:

> غير أن رجلاً مشبوب العاطفة، ولم تكن حياته سوى سلسلة من الأشعار الحماسية، وقام دائمًا بروايات عوض أن يكتبها، ويتصف بالتنفيذ خاصة -اقول غير أن رجلا مثل هذا ينبغي أن يجرب شيئًا مستحيلا في الظاهر(9).

وهكذا، فلعل كتابة رواية (مثل إنجاز شريط سينمائي) تعني بالنسبة للقارئ الحديث، وببساطة، «سرد حكايات»، مع كل ما يفرضه ذلك من تباعد أخلاقي وسحر جمالي.

1-3 الرواية والأشكال القريبة:

لعل إغراء **النسابة** أمر لا مفر منه. لذلك، يبدو أن البحث عن صلات القربى التي تجمع، في خانة نوعية واحدة هي «عمل سردي»، بين أشكال متواشجة مثل **الخرافة والأقصوصة والمحكي** الخ -هو أفضل وأنسب من تحمل مقارنة *La Route des Flandres* لـClaude Simon مع *Zaïde* لـ Madame de la Fayette أو مع *Le Père Goriot* لـ Balzac.ألم تكن بعض النصوص، التي نعتبرها اليوم نموذجا للكتابة الروائية، تحمل في أصولها عناوين مختلفة؟ فقد كان Bernard de Saint-Pierre يدعو روايته *Paul et Virginie* روايةً **رعوية**، وكان Stendhal يدعو *Le Rouge et le noir* «وقائع الثلاثينات»، وكان Flaubert يدعو *L'Education sentimentale* «قصة شاب»، وكان Gide يدعو *Les Caves du Vatican* «دراما نقدية» الخ. فعلى أية أسس إذن تقوم هذه «المشابهة» التي سرعان ما يدركها المتلقي بالتأكيد عند قراءته لهذه الروايات المختلفة؟ لا ريب في أن الأمر يتعلق، كما أشرنا سابقًا إلى ذلك، بـ **الإنجاز والملفوظ** السرديين، وكذا بالخاصية التخييلية لهذه الآثار. لذلك، يكون الحديث عن **جنس جامع** أمراً له ما يبرره، بحيث تتعارض الكتابة ذات النمط الروائي (كما رأينا ذلك عند أرسطو) مع كافة الأجناس ذات الطابع المسرحي.

إن لهذه الرؤية المستعرضة للأجناس حسنة وسيئة واحدتين على الأقل. فهي، بحكم استنادها إلى الحدس، تستدعي **كفاية** أدبية تقوم أساسًا على حسن المعرفة **الطبيعية**، أي: «السردي» عمومًا. وفي هذه الحالة، ينبغي أن تندرج في **الملفوظات** التي من هذا النمط أجناس جد متقاربة لا تنطبق عليها حقًا المقاييس التعريفية المعروفة

(هل يرجع التعارض بين الرواية والأقصوصة إلى طول الأولى وقصر الثانية؟ هل *Histoire de Mouchette* لـ Bernanos رواية قصيرة أم أقصوصة طويلة؟)، وكذلك أجناس أكثر تباعداً فيما بينها، مثل الحكمة والخرافة بل والأسطورة. وأبرز مشكلة تطرح هنا هي غياب العلامات الشكلية: فالتعارض بين الرواية والشعر يتحدد، بالنسبة لمعاصرينا، في مستوى **التلفظ** أولاً، هل هو منثور أو منظوم. واعتماداً على هذا المقياس، لا يمكن لحكايات أو خرافات La Fontaine (بخلاف خرافات Perraut) أن تنتمي إلى الإبداع الروائي لأنها مكتوبة شعراً. أما تسمية Aragon لمجموعة ضخمة من قصائده بعنوان *Le Roman inachevé*، فهي مجرد إثارة سوريالية!

ونختم هذا المبحث **الأجناسي** بالمشاكل التي تطرحها الاقتباسات الحديثة والترجمات النثرية لنصوص شعرية والعناوين الفرعية التي يحلو للناشرين أن يلصقوها ببعض الأعمال. فمن الممكن فعلاً أن نتساءل عن العلاقة «الجنسية» التي توجد بين الفقرات المقفاة وثمانية المقاطع في حكاية Béroul و«روايات» Tristan et Iseut التي أعاد تأليفها Bédier أو André Mary أو René Louis. وحين ترجم Nerval دراما *Faust* لـ Goethe ترجمة نثرية، أي حين حولها من قصيدة مسرحية إلى قصيدة سردية، ألم ينقل إلى وعي القارئ الفرنسي نصّاً مسرحيا منثوراً، بل وحكائيًا، هو تحويرٌ لنص مسرحي منظوم (وهو شعور سيزداد في "التحليل" الذي قدمه لـ *Faust* الثاني)؟ ولماذا تدرج نصوص Maupassant القصيرة في خانة «حكايات وأقاصيص» إذا لم يكن السبب هو استحالة تصنيفها على نحو دقيق؟ أما تسمية خرافات Voltaire الحكمية بـ «روايات وحكايات»، فتدعو إلى الدهشة. ولعل الأمر يتعلق بخدعة تجارية لجأ إليها ناشرون على دراية بالمفعول الإعلامي للفظة «رواية»، التي لا تعتبر منفرة للقارئ المعاصر (لاسيما مع غلاف جذاب!) مثلما هي منفرة عبارة «خرافة فلسفية»! وحين يطلق الكتاب أنفسهم اسم «رواية» على نصوصهم، التي هي وصفية أو استعارية أكثر مما هي سردية، أفلا يحاولون استغلال عادات ثقافية تحث على نمط قرائي نوعي ومقولب؟ ثم كيف ستكون قراءة *La vie mode d'emploi* لـ

لو لم يكن Michel Butor لـ *Passage de Milan* أو Georges Perec النصان حاملين لهذا العنوان الفرعي: «roman»؟ هنا أيضا يقدم Aragon مثالاً في منتهى الجرأة والغرابة، وهو: *Anicet ou le panorama, roman*. فالعلامة الجنسية، أي «roman»، جزء لا يتجزأ من العنوان، بل إن هذه العلامة مصوغة، بواسطة الجناس التصحيفي، من لفظة "Panorama"، بحيث يحيل كل من **الوسالة والسنن** على الآخر.

1-4 الأنماط المختلفة للرواية:

يتضح مما سبق أن تحديد جوهر للرواية أمر غير هين. إن لفظة **رواية** هي بالأحرى **دال** ينتمي إلى **النصوص المحاذية**، أي كل ما يسبق النص أو يمهد له أو يحيط به، أكثر مما هي سمة فنية أو شكلية تخص جنسًا معينًا. فلئن كانت اللفظة، في مدلولها الشائع، تعني سرد (أو إبداع) أحداث خيالية، فينبغي مع ذلك الإقرار بأن الرواية، وهي «روائية» (لا تخلو ضرورة اللجوء إلى هذا الإطناب من دلالة!) لا تطابق سوى صنف حكائي محدد تاريخيًا يلعب فيه سرد مغامرات حقيقية أو خيالية دوراً أساسًا. في هذه الحالة، هل تستحق *L'Education sentimentale* لـ Flaubert -وقد تم استبعاد مفهوم "الحبكة" منها بقصد-اسم "رواية" أو "لا رواية"؟ وهل تكون *Jacques le Fataliste* لـ Diderot، التي استبقت فورة Jean Ricardou المشهورة (وهي أن الرواية القديمة حكايةُ مغامرةٍ، بينما الرواية الحديثة مغامرةُ حكايةٍ)- هل تكون رائدة الرواية الجديدة؟ إن بعض الكتاب المعاصرين، أمثال Richard Millet وكثير من أنداده، يتجنبون هذه الصعوبة برفضهم لكل تسمية تجنيسية، ناعتين كتاباتهم بلفظة «نص»، التي هي في آن واحد أكثر التباسًا وأقل حثا على القراءة الاختزالية.

ومهما يكن الأمر، فإن هوس التصنيف يظل أحد اهتمامات النقد الأساس، هذا النقد الذي لا يتورع من الحديث عن رواية أفكار ورواية عواطف بل ورواية روح، محتفظًا دون شك للنصوص التي تغلب فيها لغة الجسد على لغة الروح بعبارة "رواية

جنسية". أما التعارض بين **رواية الطبائع والرواية التحليلية**، فأصبح مألوفًا ويسمح بالتمييز بين اللوحة الاجتماعية (*L'Assommoir*) ودراسة السجايا، مثلما أمكن قديما القيام بمقايسات رائعة بين Corneille وRacine، أو بين Sophocle و Euripide. وبخصوص الروايات التي تعالج حياة أسرة بكاملها، مثل "*Les Thibault* لـ Roger Martin du Gard أو *Les Pasquiers* لـ Georges Duhamel، فأين يمكن إدراجها؟ وما هو الأجدر باهتمام القارئ في روايات *Le Rouge et le Noir* لـ Stendhal و *Madame Bovary* لـ Flaubert و *Thérèse desqueyroux* لـ Mauriac، هل هو التحليل الاجتماعي للوسط أو التحليل النفسي للشخصية؟ إنها أسئلة تطرحها كل **صنافة طيمية**. فليست **الرواية الشطارية** في حد ذاتها مختلفة عن *Une vie* لـ Maupassant، إذا استثنينا الوضع الاجتماعي للشخصيات وأسلوب السرد المتغايرين. كما أن *L'or* لـ Cendrars، تشبه، من حيث البنية السردية، **رواية التعلم**. ذلك أن أصنافًا مثل رواية المسارّة والرواية الدينية والرواية العجائبية ورواية الأطروحة ورواية المغامرات ورواية الرحلة الخ. تحيل على المضامين، لا على طرائق **التلفظ**. فهي تشير في الواقع إلى **المبنى الحكائي**. وقد قال Genette عن الرواية البوليسية مثلا إنها «تخصيص **طيمي** للرواية مثلما أن المسرحية الهزلية الخفيفة تخصيص **طيمي** للملهاة»(10).

وبالمقابل، فإن **الرواية التراسلية**، مثل *La Nouvelle Héloïse* لـ Rousseau، **واليوميات**، مثل *L'Emploi du temps* لـ Butor، **والسيرة الذاتية** المتخيلة مثل *Mémoires d'Hadrien* لـ Yourcenar، **والرواية التحاورية**، مثل *Jean Barois* لـ du Gard الخ. تختلف عن الرواية التقليدية بكتابتها الخاصة. لكن، إذا كانت هناك ثنائية **جناسية** مبررة، فلعلها هي تلك التي تعارض بين روايات ضمير المتكلم، مثل *L'Etranger*، وروايات ضمير الغائب، مثل *Les Rougon-Macquart*، والتي يدركها القارئ فوراً.

5-1 سجلات اللغة:

هل تكون الرواية، باعتبارها تنويعًا على الملحمة القديمة أو نقيضها التحريفي، محكوما عليها بأن تتقيد بمجالات الهجو والسخرية والبطولة- الهزل؟ إن قراءة دياكرونية للجنس الروائي تسمح بالعثور على أمثلة عديدة تؤيد هذه الفرضية التي يدافع عنها ببراعة Auerbach في *Mimésis*(11).

وهكذا، يبدو أن الرواية لم تستطع إلا في حقبة متأخرة نسبيًا أن تتخلص من ذلك السجن الذي حبستها فيه طيلة قرون عديدة آراء مسبقة حول **التخييل**. فباعتبار الرواية جنسًا "منحطًا" (من أصل شعبي؟)، فمن البدهي أن تصور، كما تفعل الملهاة، شخصيات بسيطة مرصودة للإضحاك وأن تجعلها تعبر عن نفسها، مثل Aucassin وNicolette وDon Quichotte وCandide بل ومثل حمار *Les Métamorphoses* لـ Apulée؛

إضافة إلى ذلك، فالرواية جنس «مختلط». فهي تجمع بين محكي السارد وحوار الشخصيات التي تتكلم كل واحدة منها لغة مناسبة لوضعها الاجتماعي ولمزاجها. فمصطلح «رهاب الماء» (Hydrophobie) مثلا لا يرد على لسان Jacques le fataliste، لأنه يفوق مستواه كخادم. كما أن لفلاحي Balzac أو لنورمنديي Maupassant لهجتهم الخاصة. أما Zazie (لـ Queeneau)، فتستعمل لغة تخصها توافق عمرها وطبعها ووظيفة الإزعاج المنوطة بها. وفي *A la recherche du temps perdu*، فإن ما تعرف به M[me] Verdurin هو لغتها الشخصية، في حين تتميز شخصيات *La Condition humaine* لـ Malraux بعضها عن البعض الآخر بالسمات النوعية لنطقها وكلامها (نقص في اللغة، تمتمة، تكرار كلمات بعينها الخ)، مما يضمن للرواية تعدداً لغويا غنيا. أما Bernanos، فيحلو له أن يقلد بمكر الأسلوب التافه لبورجوازية ناعمة البال، كما في روايتيه *L'Imposture* و*Un mauvais rêve*. وهكذا، فإن مستويات اللغة (سوقي، متحذلق، متصنع...)

تؤشر في كافة الأحوال على الميزات الفردية أو الجماعية لشخصيات يحرص المؤلف، الذي يكتب، خلافًا عنها، بلغة «أدبية» -إلا إذا تدخل في النسيج النصي كسارد **حكائي متماثل**- يحرص على الابتعاد عنها (انظر ص. 102). ففي القرن التاسع عشر، وبينما كانت الرواية تتبوأ مقام الأعمال "الرصينة"، بتعبيرAuerbach، أصبح المؤلف يتميز بلغته الرفيعة. أما الشخصيات، فظلت تتميز بانزياحها عن هذه اللغة، مما جعل جانبها الهزلي غير المتعمد يتخذ طابعًا كاريكاتوريًا.

من هذه الزاوية، تكتسي المقارنة بين مطلع *L'Education sentimentale* في طبعة 1845 ومطلعها في طبعة 1869 أهمية مزدوجة: فهي لا توضح تطور Flaubert ككاتب فحسب، بل توضح أيضا "تطورات" الرواية الواقعية باتجاه امحاء **الذات المتلفظة**، والبحث المتزايد عن الدقة وبخاصة عن التسريد.

ذات صباح من أكتوبر، وصل بطل هذا الكتاب إلى باريس وبحوزته قلب عمره ثمان عشرة سنة وشهادة باكالوريا أدبية. دخل إلى عاصمة العالم المتحضر هذه من باب Saint-Denis الذي أعجبته هندسته. ورأى في الطرق عربات دمال يجرها حصان أو حمار، وعربات بائعي الخبز مدفوعة باليد، ولبانين يبيعون الحليب، وبوابات يكنسن الساقية. كانت الجلبة قوية، وكان صاحبنا يطل من بوابة المركبة، ناظراً إلى المارة وقارئاً لافتات المحلات.

الطبعة الأولى من *L'Education sentimentale* لـ Flaubert.

يوم 15 شتنبر 1840، حوالي الساعة السادسة صباحًا، كان مركب La ville-de Montereau المتأهب للانطلاق، ينفث زوابع من الدخان أمام رصيف Saint-Bernard.

وكان الناس يتسارعون لاهثين، ومجموعة من البراميل الكبيرة والحبال وسلال الغسيل تعرقل حركة السير. ولم يكن الملاحون يردون على أحد. كانت الاصطدامات متكررة، والصناديق تتراكم بين شباك الصيد، والجلبة تخبو وسط هدير الدخان الذي كان يتصاعد من صفائح معدنية، مغلفاً كل شئ بسحابة بيضاء، بينما الناقوس يرنن في المقدمة

بدون انقطاع.

الطبعة الثانية من *L'Education sentimentale* لـ Flaubert

فالملاحظ في الصياغة الثانية أن آثار الواقع قد زادت، وأن الشخصية المحورية تعامل برصانة، وأن علامات السخرية (صاحبنا، عاصمة العالم المتحضر..) وتدخلات المؤلف الضمنية (الملموسة في حذف النسق في الجملة الأولى) قد زالت.

ويبدو أن السارد لم يعمد إلى «دمقرطة» لغته من جديد ومزجها بلغة الشخصيات إلا مع العنف البلاغي لـ Jules Vallès أو النثر المتألق لـ Céline. صحيح أن بعض الروائيين ظلوا متشبثين بالتقاليد، مثل Louis Pergand الذي فرق، في *La Guerre des boutons*، بين لغة المحاربين -الأطفال- وهي شفهية أصلاً، ولغة من يسرد القصة، وهي فصيحة بداهة. لكن نوعًا من التنافذ أو التأثير المتبادل توطد بالإجمال بين لغة الروائي ولغة الشخصيات، انطلاقًا من الرواية الشعبوية في العشرينات من هذا القرن ووصولا إلى Djian، مرورًا بـ Giono وSartre. وهو ما جعل مفهوم "الجنس المختلط"، المتداول في العصور القديمة، يفقد جزئيًا مشروعيته وتصديقيته.

ففي روايات Bertrand Blier، لا تدعي لغة السارد التفوق على لغة الشخصيات، هذه الشخصيات التي يفترض في السارد أن ينقل كلامها:

- Et puis on a comme une dette envers lui... Merde, on lui a tué sa mère quand même!
- Pas d'accord, j'ai dit ... c'est pas nous qui l'avons tuée.
[...] Quand Marie-Ange est arrivée avec ses provisions, on lui a dit tout de suite: « Pas la peine d'enlever ton imper. On se tire en Alsace et tu viens avec nous». Elle a pas demandé pourquoi, ni où, ni comment. Elle a rien demandé du tout, Ell a simplement sauté de joie.*

Bernard Blier, *Les valseuses*, Laffont, 1972.

ويبلغ هذا التنافذ اللغوي ذروته في روايات Raymond Jean، مما يجعلها

*- ملحوظة: فضلنا الاحتفاظ بالنص في لغته الأصلية، أي الفرنسية، اعتقاداً منا بأن ترجمته إلى العربية لن تفي تمامًا بمستوياته اللغوية وآثاره الأسلوبية (المترجم).

نموذجية في هذا المجال: فالحوار فيها إما يتم تسريده تماما، وإما يتم حذف العلامات الطباعية التي تعزله عادة، بحيث يختلط كلام الشخصيات بمحكي السارد في نفس النسيج الخطابي.

وتحدثتُ إليه بهدوء، محاولةً إقناعه بأن مزايا القراءة ليست غريبة عن مزايا الحب مثلما يبدو أنه يعتقد. فأجابني بأن ذلك ربما صحيح، وبأن ما يهمه الآن هو أنه يحبني وكفى. إنه يعرف ذلك ومتأكد منه [...] ثم قال لي بصوت يكاد لا يسمع: حسنا، أنا أشاطرك الرأي.

Raymond Jean, *La Lectrice*, Actes Sud, 1986.

1-6 تعريف مستحيل:

*نظريات عديدة:

كثيرون هم الذين نظّروا للرواية، ومعظمهم روائيون يفكرون في ممارستهم ويبررون موقفهم الإيديولوجي أو تقنيتهم الأدبية! ففي القرن التاسع عشر وحده، يمكن أن نذكر تلك المقدمات التي كتبها كل من Chateaubriand للطبعة الأولى من *Atala* (1801)، وMadame de Staël لـ *Delphine* (1802)، وVictor Hugo لـ *Notre Dame de Paris* (1831)، وGautier لـ *Mademoiselle de Maupin* (1834)، والأخوين Goncourt لـ *Germinie Lacerteux* (1864)، وBourget لـ *Le Disciple* (1889)، معرفين فيها، كل بطريقته الخاصة، بـ "فن الرواية"، ومقترحين بموضوعية متناهية مراجعة عميقة للجنس الروائي ولقواعده وغاياته.

وفي التوطئة التي كتبها لـ *La Comédie humaine* (1842)، يؤكد Balzac ضرورة حياد الروائي الواقعي وكأنه عقيدة:

«إن الصدفة أكبر روائي في العالم فيكفينا أن ندرسها لنكون منتجين. لقد كان المجتمع الفرنسي سيكون المؤرخ، ولم يكن عليَّ أن أكون سوى الكاتب».

أمـا Zola، فـقـد عـرض في *Le Roman expérimental* (1880)، بالإضافة إلى عقيدته الوضعية، صوابية المدرسة الطبيعية:

«نحن نكشف عن إواليـة الصـالح والطالح، ونبـرز حـتـمـيـة الظواهر البـشـرية والاجتماعية حتى نتمكن في يوم ما من إخضاعها وتوجيهها. وباختصار، فنحن نعمل بمعية القرن كله إنجازاً لهذه المأثرة، وهي السيطرة على القوى الطبيعية، وتحقيقا لعظمة الإنسـان الخـارقـة. انظروا إلى عـمل الكتـاب المثـاليين، أولئك الذين يعـتـمـدون على اللامعقول والفوطبيعي، والذين ما أن ينفّذوا نصرا ما حتى يسقطوا عـميقًا في الهباء الميتافيزيقي! فنحن من يملك القوة، ونحن من يملك الأخلاق».

وبإصـدار Maupassant لـ *Etude sur le roman* -وهـي مـقـدمـة لـ *Pierre et Jean*(1887)- تبلور تصور للموضوعية أقل تطرفا، وهو أنها عبارة عن توافق ثقافي أكثر مما هي عبارة عن صورة أمينة للواقع:

«أن تكون واقعياً يعني أن توهم بالواقع إيهاما تاما، طبقا للمنطق العادي للأشياء، لا أن تنقل هذه الأشياء حرفيا في فوضى تعاقبها. وأستخلص من هذا التصور أن على الواقعيين الموهوبين أن يتسمّوا بالأحرى باسم المخادعين. زد على ذلك أنه من العبث أن نعتقد بالواقع بما أن كل واحد منا يحمل في ذهنه وفي أعضائه واقعًا خاصًا به».

وبالانتـقـال إلى القـرن العـشـرين، نجد أن Jules Romains يدافع في تقديمه لـ *Les Hommes de bonne volonté* (1932) عن الرواية الاجتـمـاعـيـة، وأن François Mauriac، في *Le Romancier et ses personnages* (1933) ظل جد تقليدي، وأن انتـقـادات Jean-Paul Sartre، المنشـغـل فـيـمـا يبـدو بخصوصيات حزبية، لا يسعها أي شيء ضد موقف يطابق، في نهاية الأمر، النتيجة المنطقيـة للتـقـاليد السردية التي خلفـهـا لنـا القرن التـاسع عشر، العصر الذهبي للرواية الـواقعيـة (*M. Mauriac et le roman* في: *Situations*، الجزء الأول، 1947).

لكن الثورة الحقيقية هي التي سيحققها كتّاب "الرواية الجديدة"، الذين سيجمعون

قالاتهم السجالية والتأسيسية في *L'Ere du soupçon* لـ Nathalie Sarraute (1956)، وفي *Pour un Nouveau Roman* لـ Alain Robbe-Grillet (1963)، وفي *Essais sur le roman* لـ Michel Butor (1964).

وتتوالى البيانات، وتتكاثر المقدمات والحواشي والملاحق والتصريحات. وتبقى حالة Flaubert أغرب من غيرها. فهو يقدم إفادات قيمة عن معاناته للرواية لا في تقديمه نصوصه الروائية، وإنما في مراسلاته الخاصة، علما بأن رسائله المنشورة ستصل إلى قراء أكثر عدداً من قرائها الأصليين.

وسواء في فرنسا أو خارجها (فقد نشر Henry James في إنجلترا *The Art of Fiction* في 1884 وأثار اهتماماً بين الروائيين الفرنسيين)، سيضاعف الروائيون النصوص التمهيدية لرواياتهم، عارضين فيها مناهجهم، وموضحين كيف أن تجديد الأساليب والأشكال كفيل بمقاربة واقع هو نفسه متَبدِّل أو معتقداتٍ متحولة أو معارف في تغير مستمر. وقد أثِرَ عن Sartre هذا التعبير الموفق الذي يلخص جيداً هذا الموقف ويشرح في الآن نفسه إفراطات الحداثة: «إن التقنية الروائية تحيل دومًا على ميتافيزيقا الروائي». لكن أيا من «فنون الرواية» هذه (زد على هذا أن عبارة "فن الرواية"، خلافا لعبارة "فن الشعر"، غير مستعملة في فرنسا) لا يرقى إلى أن يكون نموذجًا معياريا أو مجموعة من القواعد والضوابط الفنية، أي لا يؤسس شعرية.

*** غياب القواعد:**

ابتداء من Horace وانتهاء إلى Queneau مرورا بـ Boileau و Verlaine أو Cocteau، عرف تاريخ الشعر الغنائي والمسرحي مجموعة من "فنون الشعر" التي حددت كل شئ: فالكتابة مقننة، والأشكال الفنية والمتطلبات التقنية مرسومة، والإلهام نفسه وكذا اختيار الموضوعات وطريقة معالجتها، كل هذا يخضع لقواعد دقيقة ومضبوطة. أما الرواية، فيبدو أنها تحظى بحرية مطلقة. فهي، كمادة سيميائية معقدة وغير متجانسة، تستعصي على التصنيف وتقاوم كل محاولة تعريفية.

أما استعاراتها من وقائع حادثة (مقاطع نصية لا علاقة لها بموضوع الكتاب، كما عند Le Clézio) أو من أجناس قريبة، فكثيرة. فالرواية تستثمر تقنية المشاهد الحوارية في المسرح (كما في *Poil de Carotte* لـ Jules Renard) وفن التراسل والمذكرات الشخصية (كما في *Les Faux-Monnayeurs* لـ André Gide والمقالات الصحفية (كما في *Les Jeunes Filles* لـ Montherlant) والبرقيات والبلاغات الصحفية (كما في بداية *L'Espoir* لـ André Malraux) الخ. وإذا كانت الرواية تستبيح كل شيء وتتمرد على كل القيود التجنيسية، فذلك لا يرجع إلى مجرد نزوات تَعِنُّ للكتّاب أو إلى إلهام صدفوي، وإنما يتعلق الأمر بمجموعة من العادات الثقافية والقواعد الضمنية والتقاليد الأدبية التي تقوم مقام «فن الشعر».

*** مجموعة تقاليد:**

لعل التساؤل عن ماهية الرواية يعني طرح السؤال الآتي: «ما الذي يدركه القارئ كرواية؟» أكثر مما يعني طرح هذا السؤال: «كيف يتصور الروائي عمله؟». فالأمر يتعلق بشعرية استعادية تحتفي بالأثر المنتج في القارئ أكثر مما يتعلق بشعرية للإبداع (مع افتراض أن هذا الحشو مقبول). ذلك أن شروط التلقي هي التي يبدو أنها، وعلى نحو مفارق، تحدد العمل الروائي أو، بتعبير Jauss، «أفق انتظاره النوعي»(12).

وهكذا، يجد الروائي نفسه في وضع ملتبس. فهو، من جهة، حر في أن يبني عمله كما يريد (بخلاف المؤلف المسرحي الكلاسيكي مثلا الذي يتعين عليه أن يتقيد بالقواعد الدرامية القديمة إذا أراد أن يسلم من انتقاد المحافظين). لكن عليه، من جهة أخرى، أن ينخرط في السنن الثقافي لقرائه المحتملين، إلا إذا استمال الجمهور بقصد في إطار تحدٍّ طلائعي. لذلك، فمصير الكتاب لا يرتهن باحترام القواعد المقررة سلفا أو انتهاكها، وإنما يرتهن بنجاحه أو فشله لدى القراء. وفي الوقت الراهن، فإن النجاح الاقتصادي عادة ما يصاحبه اعتراف رمزي يؤكده الحصول على جائزة ما (كجائزة Goncourt أو غيرها).

وتطفح رواية *Jacques le Fataliste* لـ Diderot بالأمثلة التي توضح حالة الالتزام هذه التي يعانيها الروائي حين يكون عليه أن يتقيد بمجموعة من التقاليد القسرية، رغم كونها مستترة: «ليس هناك ما هو أسهل من نسج رواية إذا كان للكاتب نزر من الخيال والإنشاء [...] فالأمر يحتاج إلى كلمات مُهينة وأقوال مأثورة وخصام وسيوف مسلولة وتضارب في كل القواعد».

واستدلالاً بالضد، فإذا أخل النص بهذا العقد التواصلي -وهذه حالة نص Diderot - فلن يتلقاه القارئ كرواية. ومن نفس المنظور النقدي والإباحي، يكشف Gide عن وهم المواقف الروائية: «إنني أنسق الأحداث بطريقة أجعلها أكثر مطابقة للحقيقة مما هي في الواقع» (*Paludes*)، متجاوبا بذلك مع الميثاق الواقعي الذي يصادر عليه ضمنيا Maupassant (انظر قوله آنفا).

ومهما تكن نسبة موضوعيتها وحيادها، فلا يمكن للرواية أن تتحرر من مجموعة من العادات (تقطيع النص إلى فصول مثلاً) والتقنيات (كالسرد المتزامن والمونولوج الداخلي...) والطرائق (مثل التناوب بين السرد والوصف)، التي لا تبدو لنا متوافقة مع رصد الواقع إلا بمقدار تعلقها بمجموعة من الآراء المسبقة والارتكاسات الإدراكية المشتركة بين فئة أو فئات من المجتمع.

وقد عبر Zola عن ازدواجية الحقيقة الواقعية هذه ببراءة وسلامة نية النزعة العلمية الظافرة في القرن التاسع عشر، إذ قال: «يصبح العمل الروائي محضراً ولا شيء سوى ذلك. فلا امتياز له سوى دقة الرصد وعمق التحليل وقوة الربط المنطقي بين الظواهر» (*Le Roman expérimental*).

والحال أن الروائي، بفرضه منطقًا معينا على الظواهر الطبيعية، إنما يلغي الصدفة بالذات. فهو يرتب الفوضى بواسطة نسق من الدلالات، ويمنح النادرة والخبر التافه طابع الحبكة بل وطابع القدر. وهكذا، يبدو أن آثار ملحمة Hugo الأكثر عنفًا، ولا سيما في *Quatre vingt-treize*، تطبق حرفيا وصفات **شعرية** أرسطو. يقول الفيلسوف

اليوناني بالفعل: «إن أكثر الصدف إدهاشا هي تلك التي تبدو قد حدثت قصداً، كما حصل مثلا لتمثال Mitys في مدينة Argos الذي قتل الجاني المسؤول عن موت Mitys بسقوطه فوقه حينما كان يشاهد مسرحية: فمثل هذه الواقعة لا يبدو أنها تحدث بالصدفة! ونتيجة لذلك، فإن مثل هذه الحكايات هي التي تكون الأجمل». وقد ختم Hugo روايته، وخلافا لما هو منتظر، بتوفيقه بين Gauvin وCimourdin، أكثر الشخصيات تعاديا وتنافسا:

«حين كان رأس Gauvin يتدحرج إلى السلة، كان Cimourdin يخرق قلبه برصاصة. فتدفق من فمه سيل من الدم وسقط جثة هامدة. فحلقت روحاهما، أختين مكلومتين، تعانق ظلمة إحداهما نور الأخرى».

كما أن كثافة الحبكة في *Les Beaux quartiers* سمحت لـ Aragon بتقوية الأثر العاطفي، وذلك بالربط الفضائي بين Eros و Thanatos:

«رسمت يد Armand نصف دائرة، وخطا خطوتين، ثم لمح كتلة –جسد Angélique الأزرق– لم تعد تلامس الأرض– معلقة هناك حيث ذاقت طعم الحب».

فوحدة المكان توحي بأن الحياة يمكن أن تكون ذات معنى، معنى حجبته الضلالة المرتبطة بالعذاب. زد على ذلك أن Aragon، وباعتماد أسلوب التعريض، سيطرح لبطله معضلة ميتافيزيقية يشرحها بقوله: «ما هي العلاقة بين كافة هذه الأشياء الرهيبة، وما هو معناها؟ لم يسعه الجواب. فقد كان عاجزاً عن الفهم». فلا غرو من أن تتصرف الرواية في مادة مرموزة سلفًا، معبأة هي نفسها بدلالات أسطورية تتصادى فيما بينها: فهي تنهض على إشارات ثقافية أكثر مما تنهض على الواقع.

1-7 عمل مفتوح:

ثمة أجناس، مندثرة أو بعدُ حية (مثل المأساة والسونيطة والقصيدة المسرودة)، تلزم نفسها بأشكال ثابتة، وتخضع لقواعد معقدة قسرية، وتقيد حرية التأويل.

أما الرواية، وخلافا لذلك، فهي بحق عمل **متعدد الدلالات** أو، بتعبير

Umberto Eco، **عمل مفتوح**، أي نمط نصي محتمل لتأويل شتى مختلفة باختلاف المواقف التداولية(13).

وبالإحالة على جمالية تواصلية، يمكن القول إن الرواية **رسالة** جزئية رغم كونها كاملة شكليا. فهي، بحكم افتقارها لأية بنية محددة سلفا، تتنافى مع كل توقعية. لكن عليها، من أجل أن تفهم، أن تراعي جملة من التقنيات والخدع، وأن تخلق تقاليد مؤسسة لمعايير مقروئية جديدة. إنها مدينة بحداثتها الأبدية للتوازن المتقلب دومًا بين انتظار المرسل إليه وأصالة المرسل. وهكذا، فرواية *Le Rouge et le Noir* مثلاً لا تكتسي نفس المعنى بالنسبة لقراء القرن التاسع عشر (المفتقدين) أو للنقد الجامعي أو للتلميذ المعاصر. بل إنها اليوم، كسائر روايات Stendhal المرصودة أصلا للموسرين، من أكثر الكتب التي تباع بل وتقرأ على نطاق واسع.

إن العمل المغلق ذو معنى واحد ومفترض تأويلا حرفيا، بحيث ينحصر كل اهتمام الدراسة التقليدية للأدب في توطيد هذا الفهم المتواطئ للنص. أما العمل المفتوح، فمتعدد المعاني. إنه يفلت من سلطة مؤلفه ويجاوز حدود عصره والمجتمع الذي أنتج فيه، ويكتسي باستمرار دلالات جديدة وغير متوقعة وأحيانا متعارضة كليا مع القصد الأصلي لمبدعه. والفهم المعكوس نفسه، الناشئ عن ازدواجية العلامات، لا يخلو من ثراء. ويقدم Maupassant في خواتم قصصه القصيرة، وكثير من رواياته كذلك، عدة أمثلة توضح ازدواجية العمل الفني هذه. فأي معنى تدل عليه نهاية *Bel ami* مثلاً؟ هل تعني انتصار الخلود أم تأويلاً سخريًا للانتصار الوهمي للمادية؟ وهل يعكس Georges Du Roy، النازل درج ساحة La Madeleine، متخاصراً مع Suzanne الثرية، مما أثار إعجاب وحسد شعب باريس، هل يعكس صورة النجاح الأسمى أم البلاهة المطلقة؟ إن الرواية لا تسعف بأية علامة نصية من شأنها أن تسمح بالإجابة بالحسم. فالقارئ وحده هو المؤهل لإعطاء معنى ما لبنية مفتوحة مثل هذه: فلا حدود للرواية.

8-1 المونولوجية والديالوجية:

لعل ما تقدم يفسر إلى حد بعيد سبب عدول الروائي الحديث عن تقطيع النص إلى حلقات متسلسلة أو محكيات صغرى مستقلة، وكذا عن خدعة إرجائه لحل العقدة إلى لحظة لاحقة بقوله: «البقية في الحلقة القادمة». كما أن كلمة «نهاية» لم تعد تستعمل، في الرواية المعاصرة، إلا بقصد السخرية أو بهدف معارضة أسلوب أصبح "رجعيًا".

وبالتزامن مع ذلك، انزاحت النائقة الأدبية عن الأعمال **المونولوجية**، أي النصوص المغلقة التي تحمل رسالة واحدة وصريحة مثل **روايات الأطروحة**، لفائدة أعمال ديالوجية تنقل ضمنيا نسبية ثقافية وتسمح بتجابه آراء مختلفة. فهي تعتمد على قيم مصوغة بوضوح أو على مجموعة من المعتقدات والمعطيات "البديهية" التي توضح التحليل الذي قام به Oswald Ducrot لـ **الافتراض**. ففي رأيه أن على المرء «أن يمتلك أساليب تعبيرية ضمنية تسمح له بتبليغ مقوله دون أن يكون قد قاله فعلاً»(14). فهل أساليب التعبير المضمر هذه **مرموزة** أم متعذر إخضاعها لكل محاولة **تفكيكية**؟ وهل تعمل في استقلال عن المؤلف نفسه؟ إن سمات التحريف الساخر، إذا لم تكن تستهدف إعادة ترهين التهكم، ليست من صنع منتج النص، بل من صنع من يؤوله، أي القارئ. فالقول مع Aragon بأن «حسية الأشخاص اليانعين جداً هي جد محدودة» (*Les Beaux Quartiers*) يمكن أن يصلح لتبرير أفعال لاحقة. وعلى أي حال، فهو يضمر أن هذه الحسية لدى الأشخاص المسنين، رجالا أو نساءً، هي أكثر اكتمالا. لكن أحدا لا يمكنه أن يقول هل كان Meursault، بطل *L'Etranger*، ورغم تعدد الأحكام التي أصدرها في حقه وكيل المحكمة والمحامي والمرشد والصحفيون وأصدقاؤه وMarie نفسها -سريع الحساسية أم فاقداً لها، ولا أن يقول ما الذي يضمره موقفه، وبالأولى ما الذي يعتقده Camus المؤلف. كما أن أحداً لا يعرف في يوميات Adam Pallo، مصدر الكلام والغاية منه وقائله. ألا يتعلق الأمر، وكما يعلن عن ذلك العنوان بمكر، بـ *Procés-verbal* يكتبه Le Clézio؟

2. محاولة تنميط الملفوظ الروائي

رأينا، في الفصل السابق، الصعوبات التي يمكن أن تثيرها محاولة التمييز بين مختلف الأنماط الروائية: فالمقاييس غير متجانسة ومتعلقة بذاتية تقويم طبيعي أكثر مما هي متعلقة بملاحظة عناصر تكوينية للنص.

إن وضع تنميط للملفوظ الروائي مهمة أكثر تواضعا تنبع من حرص محمود على الدقة. فالأمر يتعلق بالكشف عن العلامات -ومعظمها لغوي- التي ينهض عليها العالم الروائي ويتبنين. وينتمي هذا المسعى، الذي يستند إلى سمات شكلية يسهل عزلها، إلى السيميائية، التي تهتم بتعيين طبيعة الدوال وبتحديد تركيبتها وبإبراز طريقة اشتغال السنن الذي تندرج فيه.

ومع ذلك، فلن تعدم محاولة التنميط هذه بعض الصعوبات. لذلك، وحرصًا على الوضوح والملاءمة، سنميز بين أربعة مستويات:

- حين يسرد الروائي،
- وحين يصف،
- وحين ينتج خطابًا،
- وحين ينطق شخصيات.

وهو ما يعني أن كل رواية تنبني على أنماط ملفوظية أربعة:

- ملفوظ سردي،

- وملفوظ وصفي،
- وملفوظ خطابي،
- وملفوظ شفهي.

ترى ما هي، في التطبيق، مزايا هذا التنميط وحدوده؟

1.2 السرد:

***النص المحاذي:**

قبل الشروع في قراءة *Atala* (وهي رواية Chateaubriand تتألف من فاتحة ومن محكي ينقسم إلى أقسام ومن خاتمة)، يصطدم القارئ بركام من الهوامش والحواشي والشروح التاريخية والتعاليق التأويلية وغيرها من طرق الاستعمال المكتوبة بأقلام أشخاص يحترفون الأدب، مما يجعل من هذه الرواية كتابًا "علميا" بعد أن كانت متداولة بين عامة الشعب. وتزداد مهمة القارئ تعقداً حين يكون عليه أن يقرأ كثيراً من التمهيدات والتنبيهات التي كتبها Chateaubriand نفسه بمناسبة إعادات الطبع الكثيرة لأعماله. وليس الأمر استثناء بل يمكن تأكيده بواسطة الجرد الذي وضعه Gérard Genette للعناوين والمداخل والعتبات التي تسمح بالنفاذ إلى النص في ذاته(15).

وهكذا، فإن الدخول إلى عالم المتخيل والحبكة يتطلب مراعاة جملة من الطقوس ومجاوزة عدد من المنافذ، كالعنوان وربما العنوان الفوقي (فرواية *Jean le Bleu* لـ Giono مسبوق عنوانها هذا بـ (*Passage du vent*)، ثم العنوان التحتي، فالتوطئات ونصوص الإهداء والإشارات الاستهلالية الخ. ولا تكون العودة إلى عالم الواقع إلا بعبور مخارج، كالملاحق وغيرها من النصوص التي تذيل بها الكتب. ما جدوى مثل هذه المزايدة في مجال الخطاب النقدي؟ أكيد أن وظيفة العناوين والعبارات التوجيهية والإحالات السياقية هي ربط النص بأصول جنسية أو متسلسلة أو طيمية أو شخصية، لكن دور هذا الجهاز الإشاري المريك لا يتطابق قطعًا مع إرادة تقليص

التعدد الدلالي للنص السردي فحسب. فالطلسم الذي وطأ به Balzac روايته *La Peau de chagrin* هو بالأحرى ملغز. والإشارات الأدبية أو غير الأدبية، التي تتصدر فصول *Le Rouge et le Noir* لـ Stendhal أو كل نص من *Contes Cruels* لـ Villiers de l'Isle-Adam، غايتها المحتملة هي التقليد السخري. أما الشواهد (من نصوص Euripide و Gryphins وTang-p'o Sou و Solmi ...)التي تفتتح الفصول الأربعة والعشرين (لماذا هذا العدد بالضبط؟) في *Les Escaliers de Chambord* لـ Pascal Quignard، فهي بحق غريبة ومحيرة!

إن **التناص**، كشأن التقطيع إلى أجزاء ومجلدات وأقسام فرعية وفصول الخ (انظر ص. 86)، يرقّي احتمالية الحدث العام أو الخاص إلى مقام التاريخ: فهو يدرج الواقع في إطار منطقي مطابق لبنياتنا الذهنية. وسواء كان المحكي الروائي تنويعًا على **طيمة** (مثل أسطورتي *Ulysse* و *Oedipe* وتعديلاتهما المتعددة)، أو إسهاما لنص حكمي أو مفترض، أو مجرد ترديد لنموذج أصلي، أو إعادة إبداع قدر ما هو إبداع، فإنه إلى حد كبير محاكاة لعالم **مرموز** سلفا. فهو يستثمر **إبدالات** كامنة يعيد تنظيمها حسب توفيقات **نسقية** جديدة.

***النص:**

يكتسي الحقل الدلالي للفظ récit (محكي) مفاهيم كثيرة. فهو تارة يعني جنسًا أدبيا قريبا من الرواية أو الأقصوصة (مثال ذلك: *Les Récits Fantastiques* لـ Théophile Gautier). ويدل تارة أخرى على خطاب شخصية تحكي قصتها الخاصة أو قصة شخصية أخرى، كما في **الرواية ذات الأدراج**، التي تتألف من عدة محكيات مكتنفة (مثل *Gil Blas de Santillane* لـ Le Sage). وقد يعني أخيرا ما تحكيه الرواية من أحداث. وفي هذه الحالة، ينبغي التمييز بين المحكي بحصر المعنى والأحداث المحكية، أي، بتعبير آخر، بين سرد قصة والقصة المسرودة (انظر في ص. 111 التعارض بين زمن **القصة** وزمن السرد).

إن المحكي الروائي يتحدد انطلاقا من عدة سمات شكلية صرفية -تركيبية ومنطقية- دلالية، كاستعمال الماضي والماضي البسيط والحاضر السردي وأسماء الإشارة وأفعال الحركة والجمل المتصلة بروابط نحوية (ربط نسقي) أو طيمية (ربط تضميني).

مثال:

في شارع Neuve-Saint-Augustin، حال ازدحام السيارات دون مرور عربة الجياد، المحملة بثلاث حقائب، التي كانت تنقل Octave من محطة Lyon. ورغم شدة البرد في عصر هذا اليوم من نونبر، فقد أنزل الرجل الشاب زجاجة البوابة...

Emile Zola, *Pot-Bouille*

إن الجدير بالملاحظة في هذا المقتطف القصير هو أن السرد نفسه لا يستثني لا التفاصيل الوصفية ولا حضور شخصيات شاهدة تنوب عن السارد المجرد. كما أنه يطرح مسألة العلاقات بين المتخيل (الشخصية المختلقة) والواقع (المدينة الموصوفة)، بين زمن الكتابة (وحتى زمن القراءة) وزمن الحبكة. وقد سبق لـ Käte Hamburger أن حللت بدقة الانتقال من الواقع الأصلي إلى السرد التخييلي، حيث لاحظت «أن الفعل الماضي لا يحس به، في لحظة وروده، كتلفظ دال على مضي الحدث، وأن الشخصيات والأحداث موضوع الحبكة هي، بالعكس، "كائنة" الآن وفي الحال»(16).

*الحكاية والمحاكاة:

يمكننا، على أثر أفلاطون في "جمهوريته"، أن نميز بين المحكي الخالص والتقليد (أو بين التخييل والتصوير). بل يذهب Gérard Genette إلى حد القول بوجود «تعارض أزلي بين diégésis (الحكاية) وmimésis (المحاكاة) (17). وعلى الصعيد النظري، فإن هذا التعارض الثنائي ليس بعديم الفائدة: فهو يسمح بالمطابقة بين المحكي والأخبار المفيدة وظيفيا وحدها، وبالعدول عن الإشارات المثيرة والظرفية، وعن

آثار الواقع وكافة التفاصيل الحادثة ظاهريًا بالنسبة للإيهام بالمرجع. فهناك كثافة السرد من جهة، وتضخم العناصر الوصفية من جهة أخرى.

ويعتقد Genette إمكانية وضع مستويات مختلفة من حضور السارد على هذا المحور الذي ينطلق من **الحكاية إلى المحاكاة**. وحينئذ يفترض المحكي كليا أن يكون الأنجح متخيل هو ذاك الذي يدرك حداً أقصى من الشفافية، «باعتبار أن ما يعرّف المحاكاة هو حد أقصى من الإخبار، وحد أدنى من المخبر، وأن ما يعرّف الحكاية هو العلاقة العكسية»(18).

ومع ذلك، فإن هذا الوضع هو من الالتباس والمفارقة بحيث يضع Genette نفسه في إحراج أمام المحكي البروستي. فمشهد غروب الشمس في Combray مثلا يمتلك قوة محاكاتية نادرة معزوة، في آن واحد، إلى توسط Marcel، الشخصية - الشاهد، الذي يتخيله بانفعال الذكرى القوي. لذلك، يبدو صعبًا الإصرار على هذا التعارض الجذري بين الحكاية (سرد خاصّ للأحداث) والمحاكاة (نقل أقوال ووصف كذلك).

2.2 الوصف:

*الفضاء الخارجي:

إذا كان الوصف، حسب مزحة Roland Barthes (19)، يشغل تلك الصفحات التي يمكن للقارئ أن يقفز عليها دون أن يسيء ذلك إلى الرواية، فلأنه، إذا صح القول، زخرفٌ مجانيٌ أو مستودع معرفة موسوعية لا تفيد مباشرة في فهم الرواية (انظر في ص.84 تمييز التحليل البنيوي بين **الموتيفات الحرة والموتيفات المتصلة**).

إن المقطع الوصفي، أو "اللوحة"، يتمتع بالفعل باستقلال نسبي مؤكد في الجمالية الكلاسيكية. فهو معزول في الغالب بواسطة بياضات. ويمكنه، من الناحية التكوينية، أن يكون قد صيغ قبل أو بعد المتواليات السردية التي يندرج فيما بينها. وهذا حال ورشة نشر الخشب في الفصل الخامس من *Le Rouge et le Noir* التي يصفها Stendhal بدقة متناهية. أما San Antonio، المتحفز دوما إلى تفكيك إواليات

الإنتاج النصي، فيشدد كثيراً على ما يكتنف الوصف من خداع، كما في هذا المقطع:

وصلنا أخيرا إلى قاعة الأبهة!

إنها جد فاخرة، لذلك أعفي نفسي من وصفها لكم.

على كل حال، ما الذي سأربحه من وراء وصفي لها؟ ترى هل سيحقق لي ذلك، كمؤلف، نوعا من الارتياح؟ ليكن ذلك.فمازلت سريع التأثر. سأصفها لنفسي، أنا وحدي، بذهبها وفضتها وأضوائها وأرجوانها وحريرها وتماثيلها ورصائعها ولوحاتها الهندية وعطرها وتويجات الورد المتناثرة فيها وفراء الفهود السوداء وأثاثها البرونزي وتوشياتها وصفائحها المعلنة عن حظر لغة مورس وكباش قرنفلها الملقحة الراس وأيائلها القصيرة الذنب والبقية تأتي...

آه، صحيح...لن تكون المهمة سهلة...انتظروني هنا.. سأحكي لكم قصة ليست في منتهى الطرافة حتى لا ينفذ صبركم...

San Antonio, *Ça ne s'invente pas*, Fleuve noir

يبدو إذن أنّ الوصف ينطبق على فضاء حقيقي، خاضعًا في أغلب الأحيان لطقس مزدوج، نحوي وفضائي:

- الانتقال إلى الحاضر أو إلى ماضي الديمومة.
- أفعال الحالة.
- انتظام الفضاء حول شخصية مركزية.
- تراتبية لا موجهة (عمق المجال) من المستوى الأول إلى قماشة الخلفية.

ويوضح المشهد الآتي، المقتطف من رواية *Une Vie*، مستويات تشكل الخطاب الوصفي الواقعي المختلفة:

وقفت Jeanne، وعبرت بركة الضوء المتدفقة على أرضية البيت، حافية القدمين، عارية الذراعين، مرتدية قميصا طويلا يعطيها هيئة

الشبح، ثم فتحت النافذة ورأت.

كان الليل مضيئاً بحيث تتراءى الأشياء كما لو كان الوقت نهاراً.

وكانت الفتاة تتعرف على كل شيء في هذا البلد الذي أحبته كثيراً في طفولتها الأولى.

لمحت أمامها أولا أرضا معشبة واسعة لونها أصفر مثل الزبدة تحت ضياء الليل. وكانت شجرتان سامقتان تنتصبان قبالة القصر، إحداهما شجرة صنار جهة الشمال، والأخرى شجرة زيزفون جهة الجنوب.

وفي أقاصي مساحة العشب الممتدة الأطراف، كانت غابة صغيرة في شكل أجمة، تقيها من أعاصير البحر خمسة صفوف من شجر الدردار العتيق، منه ما هو ملوي وما هو محلوت وما هو منخور وما هو مقدود مائل كالسقف بسبب رياح البحر العاتية.

وكانت هذه الأرض الشبيهة بالروضة محدودة من جهة اليمين ومن جهة الشمال بصفوف طويلة من شجر الصفصاف المفرط في الطول المدعو ب "الحور" في نورماندیا، الذي كان يفصل بين إقامة أصحاب هذا الملك الواسع والضيعتين المجاورتين اللتين كانت إحداهما تحت تصرف عائلة Couillard والأخرى تحت تصرف عائلة Martin».

الفصل الأول من *Une Vie* لـ Guy de Maupassant.

لعل أهم ما يلفت النظر في هذا المقطع الوصفي هو الحضور القوي للرؤية وتغير أزمنة الأفعال وتدرج المستويات المحدد بتراتب الفقرات، وكذلك تحول **التبئير**، الذي كان متمحوراً على Jeanne ثم أصبح متعلقا بالمنظر الذي تراه. أما الشخصية، فقد تحولت من موضوع يحلله مؤلف مجرد إلى ذات مدركة. وهذا الانتقال من السرد إلى الوصف يمكن تحليله باستثمار مفهوم **وجهة النظر**. والملاحظ كذلك أن الفضاء الخارجي تم استبطانه، بحيث إن أسلوب الواقعية الذاتية حوله إلى صورة ذهنية. فلا علاقة إذن بين هذا الوصف والوصف المسهب لضاحية Saint-Jacques ولفندق Vauquer في رواية

Le Père Goriot، باعتبارها مسرحًا لمأساة عائلية. ذلك أن Maupassant يقدم المشهد من خلال إدراك الشخصية له.

أما Balzac، فهو «ينصب ديكوراً» جاهزا يضع فيه شخصياته.

*- وظائف الوصف:

يبدو جليا أن الوصف لا يصلح فقط لعرض الواقع للعيان. فهو لا يصور العالم المرئي بقدر ما يعرّف بالفضاء الداخلي. ودلالته سياقية بمقدار ما هي مرجعية. فليس الهدف من الإسهاب في وصف باريس، في *L'Education sentimentale*، هو تعريف القارئ بالعاصمة الفرنسية، ذلك أن تلك الأوصاف إنما تطابق الأحوال النفسية لـ Frédéric التي تعبر عنها بنوع من الإسقاط.

ونعثر على نفس المجاز المرسل عند Bernanos في وصفه لأحوال الريف المقفر، أو عند Mauriac في وصفه لعصف الريح في غابة Landes. فالمشهد الموصوف يعكس في الحالة الأولى قلق القس Donissan. ويعكس في الحالة الثانية وحدة Thérèse Desqueroux. كما نجد نفس الخاصية الترميزية في *Le Livre des Fuites* لـ Le Clézio، لكن مع فارق صعوبة تحديد دلالتها. فهل يريد المؤلف، باختياره مضاعفة الموضوعات وتعميم الاقتران التضميني وابتذال اللامعنى، إفناء الكون وتشييء الشخصيات وتفكيك الوصف، مع حرص على إدامة الشعور بالعبث؟

النور في الردهة متناهي البياض، تعكسه مرايا متناظرة عديدة.

قرب المدخل الرئيسي ساعة جدارية كهربائية.

على مأطورتها المربعة تدور جنيحات دورات سريعة، معوضة أرقامها بانتظام:

05	15
06	15
07	15

15	08
15	09
15	10
15	11

أصوات نساء تتحدث قرب الميكروفونات تقول أشياء بدون أهمية.

رجال ينتظرون جالسين على مقاعد جلدية...

J-M.G. Le Clézio, *Le Livre des Fuites*, Gallimard

التباسات الحاضر:

إن قيم الحاضر متعددة. فبإمكان هذا الزمن أن يدل على الماضي (حاضر السرد) وعلى اللازمني (الحاضر العام) معًا. والوصف، تعريفًا، يتوسل في اشتغاله بالحاضر:

يتكون منشر الماء من عنبر على ضفة الجدول. وتدعم السقف صقالة تنهض على ركائز خشبية غليظة...

(Stendhal).

بل إن الرواية الحديثة تسعى إلى منهجة استعمال الزمن الحاضر، ملغية بذلك التمييز التقليدي بين السرد والوصف، الذي كان يقوم على تعارض زمني:

تقول Gisèle Dufrène: إنه شهر أكتوبر استثنائي. يوافقون على ذلك. يبتسمون. حرارة صيفية تنزل من السماء الرمادية-الزرقاء.

Simone de Beauvoir, *Les Belles images*, Gallimard.

وهو ما يمكن إعادة كتابته، بعد التعديل، كما يأتي:

«قالت Gisèle Dufrène: إنه شهر أكتوبر استثنائي. يوافقون على ذلك ويبتسمون. وكانت حرارة صيفية تنزل من السماء الرمادية-الزرقاء».

فمن الممكن إدراك لعبة زوايا النظر في الصياغة الثانية، وكذلك التعارض بين الذات والموضوع، وبين السرد الخالص والوصف.

وبالمقابل، كيف يمكن تأويل الزمن الحاضر في بداية أقصوصة «La Plage» لـ Robbe-Grillet:

ثلاثة أطفال يمشون بمحاذاة الساحل الرملي. يتقدمون جنبًا إلى جنب، متماسكين بأياديهم. قاماتهم لا تختلف ظاهريًا، وربما أعمارهم كذلك: حوالي اثنتي عشرة سنة. غير أن أوسطهم يبدو أصغر قليلاً من الآخرين.

Alain Robbe-Grillet, La Plage, in. *Instantanés*, ed. de Minuit.

فعلامات الوصف تختلط بأفعال الحركة الدالة على سرد الأحداث: فطبقا لعنوان المجموعة، وهو Instantanés (صور خاطفة) يبدو أن النص يجمد إلى الأبد صورة يصفها (أو يسردها). أما الزمن المعتمد، وهو شبيه بالزمن المستعمل في سيناريوهات الأفلام، فهو يكتسي قيمة حاضر يمكن نعته بالحاضر "المشهدي".

***الشخصيات:**

لا تختلف دراسة الشخصيات في ذاتها عن دراسة الوصف. فالملاحظ أن التصوير الظاهري للشخصيات لا يتسم بخصوصية علامية ما. فـ Jules Verne مثلاً يصور أبطال رواياته ويصف الأشياء بتوازن عجيب:

> **كان Impey Barbicane رجلا في الأربعين، هادئًا، باردًا، عبوسًا، ذا تفكير في غاية الوقار والانتباه. وكان دقيقًا مثل مقياس للوقت، ويمتلك مزاجًا يتكيف مع كل التجارب، وطبعًا رابط الجأش. وكانت نفسه قليلة الإباء رغم كونه مغامرا. لكن ذهنه كان يتفتق عن أفكار عملية حتى في أكثر مشاريعه تهورًا، لقد كان بامتياز رجل أنجلترا الجديدة، أي نموذجًا للمستعمر الشمالي.**
>
> Jules Verne, *De la terre à la lune*

أما La Princesse de Clèves، فذات مظهر يطابق تمامًا كيانها: «حينئذ، لاح طيفها في أرجاء البلاط الملكي، فاستمال أنظار كافة الحاضرين» (M^{me} de la

Fayette). فتعدد زوايا النظر يقزز موضوعية الإثبات، لكن روايات Proust أقل يقينًا من ذلك. ففي *Un amour de Swann*، لا يبدو أن Odette تتمتع بمزاج خاص ما. فهي بالتناوب «امرأة طيبة» و«عشيقة يُنْفَقُ عليها»، بحسب اشتهاء Swann وتقديسه لها أو هجرانه لها. وذاتية الرؤية هذه هي ما سيدينه Sartre باسم الظاهراتية. لكن له، مع ذلك، فضل التنبيه إلى أن توسيم الشخصيات، مثله مثل وصف الفضاء، لا يمكن أن يتم بمعزل عن وعي مدرك وعن تفاعل بين الذات والعالم.

وإذا كان تصوير الشخصيات إذن لا يعدو كونه وصفًا، فإن الشخصية لا يمكن، مع ذلك، أن تقتصر على هذه الرؤية السطحية. ذلك أن السمات التكوينية للشخصية الروائية تتألف من إشارات باطنية وخارجية تنتمي إلى عدة مستويات سردية أو وصفية أو خطابية، يمكن إجمالها كما يأتي:

تصوير الشخصية	المحكي	الحوار	المونولوج
ذاتي الشخصية أوطوبيوغرافي	ماتفعله الشخصية	ما تقوله الشخصية وكيف تقوله (ممهدات الحوار)	ما تفكر فيه الشخصية

وصف ظاهري

تأثير وجهات النظر

السارد الشخصيات - الشاهدة

إن هذا الجدول، الذي يحدد التوسيمات البدنية والنفسية للشخصية، ينبغي إكماله بدراسة الأدوار التي تضطلع بها كل شخصية في اقتصاد المحكي الروائي، فسواء كانت عاملاً أو ذاتًا بشرية لها هوية خاصة، فإن الشخصية الحكائية تتحدد داخل نسق وتدين بجزء من أصالتها لعلاماتها التضادية.

3.2 الخطاب:

يزاول الخطاب عمله في الرواية بأشكال مختلفة وفي مستويات غير متجانسة تجعل دراسته مهمة لا تخلو من صعوبة. فهو، من الناحية الشكلية، يتمظهر من خلال العلامات الكلامية للتلفظ الذاتي. فخارج الحوارات، التي سندرسها لاحقًا ، فإن بإمكان **المتلفظ** أن يكون:

- الشخصية نفسها (السيرة الذاتية)،
- أو السارد (الرواية المستعملة لضمير الغائب، مع تدخل "المؤلف")،
- أو سارداً ثانيًا (المحكي **المكتنف**)،
- أو شخصا مجرداً منتجا لنص هو المحكي الروائي (*La Curée* و *L'Oeuvre au noir* مثلا) أو هو «خطاب مباشر» (مثل *Amants, heureux amants* لـ Valéry Larbaud أو *Le Planétarium* لـ Nathalie Sarraute).

ويتمتع الخطاب الإيديولوجي خاصة بحضور مهيمن في روايات Balzac التي يصف فيها عمل الآلة المجتمعية أو يبسط فيها نظرياته السياسية: «ليس ما يدعى في فرنسا بضاحية Saint-Germain لا حارة ولا طائفة ولا مؤسسة» (*La Duchesse de langeais*). أما Stendhal، فلا يكف عن اقتحام الملفوظ الروائي، غير متضايق من إصدار أحكام على شخصياته: «وبما أننا لا ننوي تملق أحد، فلن ننكر أن السيدة de Rênal، ذات البشرة الرائعة، لم تخط لنفسها فساتين تكشف عن ذراعها وصدرها. فقد كانت في غاية الجمال، بحيث كانت طريقتها في اللباس هذه تناسب جسدها لحد الفتنة (الفصل الثامن من *Le Rouge et le Noir*).

وابتداء من Flaubert، يبدو أن الروائيين بدأوا يستنكفون التدخل كذوات متلفظة في النسيج الحكائي، تاركين المكان للقصة وحق الكلام للشخصيات أو الأحداث (انظر في ص.75 التعارض بين المحكي والخطاب ومسلّمات الواقعية).

ولئن كان الوجود الفعلي لمؤلف المذكرات، كذات مساهمة في الحدث، هو الذي

يضمن صحة هذا الحدث، فإن الأمر يختلف بالنسبة للروائي الواقعي، حيث إن ما يستأثر باهتمامه هو الأشياء والتجارب الملاحظة مباشرة. فهو يرفض اتخاذ أي موقف انطلاقا من نسق قيمي ما، مكتفيًا بسرد محايد للأحداث، مما يجعل أهمية الخطاب متناسبة عكسيًا مع أهمية السرد. فهل يعني هذا أن فكر المؤلف يمحي في نفس الوقت الذي يتقلص فيه وجوده الفعلي؟ إن مفارقة الملفوظ الواقعي تقوم على تطابق الموضوعية مع تقاليد سنن سردي لا يغيب عنه المؤلف أبداً رغم كونه غير مرئي تمامًا. فهو يتوارى خلف الشخصيات، ويحرك خيوط الأحداث، ويظهر عبر المقاطع النصية التي تحمل العلامات التلفظية للتباعد السخري أو للقدح أو للمدح. فكل انزياح أسلوبي يضمر حضور صوت خاص، ويسهم في تحديد القرائن التي تسمح بالتعرف على الشخصيات الناطقة باسمه وعلى المضامين الفكرية التي ينقلها ضمنيًا الملفوظ الروائي.

وتمثيلا على ذلك، نحيل على مقطع من رواية *Vol de nuit*. ففي الطريق الجوي إلى الشيلي، وجدت طائرة Fabien، الناقلة للبريد، نفسها وسط إعصار، فتحطمت. فاضطر ربابنة آخرون، وهم أصدقاء له، إلى مواصلة المهمة:

- هل مات Fabien؟

تحدثوا عنه قليلاً، حيث كانت أواصر أخوة قوية تعفيهم من الكلام.

الفصل الثاني والعشرون من *Vol de nuit* لـ Antoine de Saint-Exupéry.

فهذا المقطع يتكون من حوار موقوف (فالجواب البدهي عن السؤال يعطله تحريم ذكر الموت)، ومن **منظم** سردي يستعمل فعلاً ماضيًا بسيطًا (**تحدثوا**)، ومن متوالية، لعلها تطابق خطاب المؤلف، تستعمل كذلك فعلاً ماضيًا، لكنه دال على الديمومة (**كانت (..) تعفيهم**). فقصر المقطع والجواب المحذوف واقتضاب الحكمة الأخلاقية، كل هذا يخدم انفعالاً مكبوتًا ويعبر عن صداقة مكتومة لكن قوية. كما أن أسلوب الخطاب وبنيته يبدوان في الوقت نفسه كنتيجة طبيعية للموقف وكتبرير أخلاقي له. وهو ما يمكن للقارئ اعتباره تحفيزاً موضوعيًا مزعومًا أو مدحًا جريئًا للعمل، وذلك بحسب موافقته أو عدم موافقته على نزعة Saint-Exupéry الإنسانية.

4.2الكلام:

***تعدد الأصوات:**

في رواية *Les Liaisons dangereuses* شخصيات كثيرة (الفيكونت de Valmont، الماركيزة de Merteuil، الرئيسة de Tourvel، Cécile Volanges...) تعبر كل منهما عن نفسها بأسلوب خاص. فالمؤلف Laclos يمنح الكلام للرذيلة وللخطيئة، للصغار الأبرياء وللكبار الماكرين، للنساء وللرجال، بحيث تبدو الرواية **التراسلية** هنا ملتقى عدة شخصيات يوحد بينها نزوع مشترك إلى الإباحية تسعى إلى أن تتبرأ منه أو تعتقد التغلب عليه.

أما عند Balzac، فلا شك في أن الأسلوب يخص كل شخصية من شخصيات *La Comédie humaine* أكثر مما يخص المؤلف نفسه. فالانتماء الاجتماعي والمزاج الشخصي يظهران في مستويات اللغة والعادات واللغة الشخصية والإيقاع وطريقة النطق المتعلقة بكل منها.

ومن نفس الزاوية، تبدو روايات Flaubert شبيهة بسلسلة متشابكة من الأفعال والمواقف المَقُولَبَة التي تدرك ذروتها في *Bouvard et Pécuchet* ذات الحبكة الرائعة: فأفكار الشخصيات المتعارضة ليست سوى مجموعة من **الرواسم** اللغوية والأقوال -الفردية أو الجمالية- المنتزعة من سياقها. وفي *Madame Bovary*، يعتبر بيع الأبقار بالمزاد العلني مشهدا ينضاف إلى تناجيات Emma و Rodolphe، حيث تتصادى تجارة اللحم والمغازلة.

وبالطبع، فإن التقنيات **التزامنية** -أي سرد الأحداث التي تقع في أماكن مختلفة دونما انتقال- ستمنح بعداً جديداً للرواية في القرن العشرين، وهو بعد سيتطابق إما مع التعلق الجماعي برؤية **إجماعية** توكل إلى الأدب مهمة التعبير عن الحياة الجماعية، وإما مع الوصف المتشائم لاستحالة التواصل بين الناس: وهكذا، يبدو أن عزلة الفرد المتزايدة تتجاوب مع التضخم اللغوي. فكل من Jules Romains و -Saint

يعكس بطريقته الخاصة القلق الذي يثيره في الإنسان الحديث التضخم الفوضوي للخطابات، بحيث يبدو أن أصواتًا عديدة، صادرة تلقائيًا عن كائنات مجهولة، تكتسحهم جميعًا. Exupéry و Céline و Malraux (ومن Dos Passos و Döblin بشكل أكثر)

ويعزي ظهور مفهوم **التعدد اللغوي** جزئيًا إلى Mikhaïl Bakhtine (20) في دراسته المفصلة للطرائق والأشكال التي يعمد إليها «الرأي العام» للتعبير عن أحواله وأغراضه. ففي رأيه أن الرواية، بما هي تجل تاريخي -أدبي للهجونة الثقافية، ليست في أصلها سوى ملتقى لهجات وخطابات متعددة قابلة بعد للإدراك في أهاريج Rabelais أو في الرواية الهزلية الإنجليزية. وهو ما ينطبق كذلك على *La Peste* التي لا تتوسل، رغم كونها رواية ذات صبغة كلاسيكية، بلغة أدبية موحدة وعلى نمط واحد: ففيها يعارض Camus بالتناوب الأرْغَةَ الطبية ورطانة السلطات الإدارية وأسلوب الصحافة الفضائحية وتعابير الإدارة المحلية وبلاغة القضاة أو رجال الدين، بحيث لا يُستثنى من هذا الخليط اللغوي سوى Bernard Rieux، الذي سيتضح في نهاية الأمر أنه مؤلف هذا النص الوقائعي.

***الحوار**

يتم تشخيص الكلام في الرواية مباشرة بواسطة الحوار، الذي يمكنه أن يكون ممسرحًا، كما في *Jean Barois*، رواية Roger Martin du Gard. وفي هذه الحالة، تتعلق دراسته بفن المسرحة أكثر مما تتعلق بالأشكال السردية. وغالبًا ما يبدو الحوار في النص الروائي كـ **جنس متخلل** ومعزول بين علامات طباعية، إما يندرج في النص وإما يصلح للتمهيد له.

ويميز عادة بين ثلاث طرائق لنقل كلام الشخصيات:

أ- الأسلوب المباشر:

- اسمع أيها الأبله. هل تفضل أن تكون غيورا دون سبب على أن تكون زوجاً مخدوعاً دون علم منك؟

- لا أحب أن أكون لا هذا ولا ذاك، أجاب Panurge. لكن إذا أُخْبِرْتُ يوماً بذلك، فسأعالج هذا الوضع المؤسف، وإلا فمعنى ذلك أن العصي قد اختفت من الدنيا.

الفصل الثامن والعشرون من *Le Tiers livre* لـ Rabelais.

ب- الأسلوب غير المباشر:

ثم أعاد القول إنه يبحث عن شخص يدعى Guiseppe.

الفصل التاسع من *Le Hussard sur le toit* لـ Jean Gino.

ج- الأسلوب غير المباشر الحر:

وبعد ذلك، حكت لي عن أحوال أبويها وكفاءتيهما ومزاجيهما وما أهدياتها بمناسبة أعياد رأس السنة. ثم انتقلت للحديث عن عشيق في غاية الجمال كانت مغرمة به، وأنهت كلامها بقولها سنخرج للفسحة معاً.

الفصل الأول من *La vie de Marianne* لـ Marivaux.

وينبني هذا التمييز على سمات شكلية وطباعية ونحوية. فالأسلوب المباشر يتطلب أفعالاً ممهدة تمتزج بأزمنة المحكي (**قال**، **شرح**...) وتتحد مع الوصف (**قال شاهقاً**، **همست**...).

ومراعاة للمنطق النحوي، ونظرا إلى أن هذه الأفعال يمكنها أن تتعرض للتحول إلى الأسلوب غير المباشر، فيجب عليها أن تكون متعدية (ففعل **شهق** مثلاً يتنافى مع هذا

المبدإ بسبب لزومه). أما الأسلوب غير المباشر الحر، فيندمج مع السرد. فالخطاب **المسرَّد**، كما يدل اسمه على ذلك، يمتزج تمامًا بالمحكي. فجملة مثل: «لا يحق لكم، قالت صاحبة النزل، فهو رجل طيب» (*Madame Bovary*) تصبح: «ودافعت صاحبة النزل عن راعي الكنيسة»(21)، بحيث يكون المضمون الدلالي وحده ما يسمح بالتمييز بين **الخطاب والسرد**.

وبالإضافة إلى ذلك، تميل الرواية الجديدة اليوم إلى إلغاء الحدود التي تفصل بين كلام الشخصيات المختلق -والموهم مع ذلك بالواقع- **والقصة** المتولدة من خيال ذات متلفظة فرضية، سواء كانت المؤلف نفسه أو سارداً ينوب عنه، إذن فهي قصة وهمية. ومن أجل ذلك، يتم حذف المزدوجتين والخطوط الصغيرة المؤشرة على الشخصيات المتحاورة، وكذا إلغاء بياضات بداية الفقرات، مما يكسر عزلة الحوارات. كما يحاول بعض الروائيين، تحقيقًا للجدة والتفرد، اللجوء إلى علامات طباعية أخرى، مثلما يدل على ذلك هذا المقطع المستعار من Muriel Cerf:

> كان Plot، يمسح السبورة بإسفنجة خشنة تحدث صريرا، كررر، Plot
> . أيها الغبي ألا يمكنك أن تبلل الإسفنجة، كان يصرخ Benazouli
> مضروس الأسنان متشنج الحويصلة.
>
> Muriel Cerf, *Les Rois et les Voleurs*, Mercure de France.

***التفكير:**

غالبا ما يكون التمييز بين الحوار ومناجاة الذات ذا طبيعة معجمية ومتعلقًا بالفعل الممهد وحده، في حين يختص المونولوج الداخلي اصطلاحيًا، مثله مثل **الانتجاء** في المسرح، بالخطاب الداخلي:

> وفكرت: ليست خبيثة خالتي Estelle، ومع ذلك فقد أحزنتني. إن
> هذا الفستان...كما قالت لي(...يا الهي، إنها تجد الأمر طبيعياً...
>
> Emile Henriot, *Aricie Brun ou les Vertus bourgeoises*.

وهكذا، فإن ما سمي بـ **تيار الوعي** في العشرينات، ثم بـ **المكالمة الباطنية** مع الرواية الجديدة (Beckett, Sarraute)، وبـ **التفكير ما قبل الواعي** عند Michel Butor (الذي استعمل في La Modification ضمير المخاطب لوصف «ولادة اللغة، أو لغة ما، ذاتها») يتعلق بإشكالية **وجهات النظر** (انظر الفصل السادس) وباستعمال الحاضر «المشهدي» أو المتزامن خاصة (انظر أعلاه) أكثر مما يتعلق بمناجاة الذات بالمعنى الدقيق للعبارة. وقد أسهمت دراسات Gérard Genette (*Figues III* و *Nouveau discours du récit*) وDorrit Cohn (*La transparence intérieure*) الثاقبة في إضاءة هذا الموضوع وتعميقه، أي بإثارة أسئلة مشروعة حوله. فهل تعتبر *La Chute* لـ Camus مونولوجًا داخليًا تزدوج فيه شخصية Jean-Baptiste Clamence مع محاور وهمي (مثلما هو الأمر في *Rousseau juge de Jean-Jacques*) أم حواراً حقيقيًاو لكن بمستمع أخرس؟ وباختصار، فهل ينتمي هذا المحكي (ما دام Camus يدعو نصه بهذا الاسم) إلى الشكل السردي أم إلى الخطاب المباشر؟

ويمكن للمونولوج الداخلي أن يكون **مكتنفًا** في محكي أصلي بضمير المتكلم لعله، هو عينه، مجرد مناجاة متواصلة للنفس، كما في المقطع الآتي:

> لم نعد عدمًا إذن إلا فيما بيننا، الواحد خلف الآخر. ثم توقفت الموسيقى. قلت في نفسي: «باختصار حين رأيت كيف تحدث الأشياء، فإن المشهد لم يضحكني! ينبغي إعادة الكرة!». وهممت أن انصرف. لكن الوقت كان قد فات. فقد أغلقوا الباب بلطف دوننا نحن المدنيين. كنا شبيهين بالفئران...» .
>
> Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard.

وقد يعمد الروائي إلى تقنية أسلوبية أخرى، أي استعمال الجمل الاسمية والأفعال غير المصرفة والأبنية المتقطعة والعبارات المعلقة، وهي التقنية التي وظفها لأول مرة

Edouard Dujardin في *Les Lauriers sont coupés*، والتي حللها بعمق في كتابه *Le Monologue intérieur*:

« هناك شخصية تعبر عن فكرها الأكثر حميمية والأكثر دنواً من اللاشعور، دونما تنظيم منطقي سابق، أي فكرها في حالة تولده، وذلك بوساطة جمل مباشرة مختزلة إلى حدها التركيبي الأدنى، بحيث توحي بالتجلي التلقائي» (Edouard Du jardin, *Le Monologue intérieur*، منشورات Messein، 1931).

وماذا يمكن القول أخيراً عما اشتهرت به روايات Marguerite Duras، بدءاً بـ *Hiroschima mon amour* وانتهاءً بـ *L'Amant*، من عزف غنائي منفرد ومن تنويعات على موضوع الخطاب العاشق باعتباره «صوتاً خارجياً» مرتبطا جوهرياً بالوصف التدريجي في المحكي؟

الصوت الذي يتكلم هنا هو، مكتوباً، صوت الكتاب.

إنه صوتٌ أعمى. لا وجه له.

Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Gallimard.

يبدو إذن أن التجانس الخطابي للرواية الحديثة، بما هو تعبير عن صوت مجهول، قد حل محل التنافر السردي، سليل الأهجية" القديمة. فهناك من جهة محكيات قصيرة مثل النصوص السردية -الوصفية الموجزة لـ Colette (*Les Vrilles de la Vigne*) ولـ Michel Tournier (*Les Petites proses*). وهناك من جهة تدفق خطاب مباشر متواصل، كما في *Eden, Eden, Eden,* لـ Guyotat وفي *Le Parc* لـ Philippe Sollers، بحيث يمكن القول إن الرواية اليوم أصبحت تنزع أكثر فأكثر إلى أن تكون نصّاً يقاوم ذلك التقطيع المنهجي القائم على أسس الشكل الروائي التصويري الذي عرف أوجه في القرن التاسع عشر.

3. قراءات نفسية واجتماعية

من الوهم الاعتقاد بإمكانية تطبيق أي منهج قرائي (جمالي، أنثربولوجي، تاريخي، تداولي، سوسيولوجي، سيكولوجي، تحليلي نفسي...) على سائر النصوص، روائية كانت أم غير روائية. فأسطورة «القراءة الجمع» لم تعد صالحة إلا لتبرير التعدد اللانهائي للتأويلات، دون أن يكون ممكنًا الاعتراض على مبادئها أو التصديق على نتائجها. فلا يمكن تلبيس النص -أو مؤلفه- بخطاب نقدي جاهز، قائم على بديهيات ومنفصول بتكلف عن مجاله العلمي المحدد، إلا بالإسقاط والتمحل. وفي هذه الحالة، يكون محتومًا الرجوع إلى ضبابية التفسيرات الانطباعية والانغلاق في متاهات التأويلية، كإجراءين نقديين تمت إدانتهما منذ زمن بعيد، باعتبارهما من المخلفات العقيمة لمناهج الدراسة الجامعية أو من آثار التفكير المفتقد لكل صرامة علمية.

إن المشاكل التي تطرحها المقاربة الحديثة للنصوص -أو **التحليل النصي** بتعبير Bellemin-Noël(22)- وخاصة التحليل النفسي والتحليل الاجتماعي اللذان يستعيران جزءًا من مناهجهما الإجرائية من نظريات وممارسات تتجاوز حقل الأدب- ستكمن بالذات في صياغة مناهج واعية بحدودها ومنسجمة مع الموضوع الذي تتوخى دراسته. ولعل أول سؤال يطرح نفسه في هذا الصدد هو: ما هي القيم والأنساق المرجعية التي تحيل عليها الرواية بشكل صريح؟

1.3 الرواية ونماذجها العلمية:

يكفي أن نقرأ تصريحات روائيي القرن التاسع عشر لنتأكد من تأثر Balzac وFlaubert و Zola وغيرهم بعلوم ومعارف عصرهم، كالتاريخ والعلوم الطبيعية والطب. الخ. فـ **رواية الطبائع** تعد لوحدها مشروعا هاما لوصف المجتمع. و**الرواية التحليلية** تحتفي برصد العواطف والأهواء، السوي منها والمنحرف. ويعتبر علم النفس في أكثر معارفه بساطة وابتذالاً، وكذا التوزيع التقليدي للأدوار الاجتماعية والسلوكات، إطاراً مرجعيًا يتحكم في أغلب الروايات الواقعية ويؤمن تماسكها. كما أن الامتيازات البورجوازية والتراتبية الجنسية وعلاقات السيطرة تضمن للحبكة احتماليتها، وتشكل خلفية ينهض عليها تحليل الانفعالات والصراعات والمظاهر في فضاء اجتماعي معين.

وهكذا تندرج *Madame Bovary* مثلاً ضمن نسق من الآراء المسبقة -أو المعتقدات الجماعية- التي تذهب إلى أن ضعف عقل الفتيات لا يؤهلهن لمقاومة إغراءات القراءة، وأن خيال امرأة تعاني من فراغ عاطفي يتهوّس بسرعة في مناخ الوحدة، وأن الخيانة الزوجية علامة على انحراف نسوي نموذجي الخ. فرواية Flaubert هذه تنطلق من خبر تافه لتعرض حالة مرضية هي «البوفارية»، أي الانقطاع عن الواقع، ولتخوض في أمور تعتبر مثار جدل جماعي، كتربية البنات واختيار الزوج ورتابة الحياة القروية. أما وصفها لقلب الإنسان، فقد كان مستفزاً بخلاعته، مما عرض Flaubert إلى المحاكمة، أو مغريًا بلا أخلاقيته، مما أثار إعجاب الحركات الطلائعية(23). ومع ذلك، تبقى هذه الرواية تأملا عميقًا في الوضع الأخلاقي للمرأة في القرن التاسع عشر، حيث يمكن قراءتها كتصوير لمشكلة أخلاقية أو كترميز لحالة مرضية.

ولسنا في حاجة إلى مراكمة الأمثلة. فمن المعروف أن ظهور موجة الرواية القروسطية قد تطابق مع ميل عام إلى إعادة كتابة التاريخ. فلقد كتب Théophile Gautier: *Le roman de la momie* في وقت كانت فيه دراسة التاريخ المصري القديم ترافقها اكتشافات حفرية ذات قيمة علمية أكيدة. أما Balzac فقد استوحى

بالتناوب النظريات الإشراقية (Swedenborg, Saint-martin...) والحتمية التحولية (Cuvier, Geoffroy, Saint-Hilaire..) وعلم الفراسة (Lavater)، وشيد عالمًا روائيًا تتخلله تأملات في الأحوال الجغرافية والاقتصادية والسياسية(24) تذكّر بأبحاث علماء السلالات الأكثر دقة.

وفي أيامنا هذه، كثيرون هم الروائيون الذين لا يخفون تأثرهم إن بالعلوم الدقيقة وإن بالعلوم الإنسانية: فالنزعة السلوكية والكتابة الآلية كانتا مفهومين طبيين قبل أن تصبحا ممارستين أدبيتين، أما رواية *Eden, Eden, Eden,* التي اعتبرها بعض النقاد المشنعين سلسلة من المشاهد الجنسية الخليعة غير المحتملة، فتكتسي بعداً فلسفيا مزدوجًا، بعداً شخصيًا (الكبت الجنسي) وبعداً جماعيًا (الصراع الطبقي)، حيث يقول عنها مؤلفها Pierre Guyotat: «إن العقل الباطن يتكلم. فلا ينبغي نسيان أنني ماركسي في إعداد هذا النص. فهو، في تقديري، لا يسمح بتأويل رجعي أو فوضوي، لأنه نص في منتهى التماسك والصرامة. فلا يمكن لنص، يدمج في آن واحد الجنس والكتابة والسياسة، أن يتم "احتواؤه" باسم إحدى هذه الكلمات، أي تشويهه بكل حرية»(25).

ولئن كانت استفادة الرواية من العلوم أمراً بديهيًا، فما مدى استفادة الخطاب النقدي المنتج عن الرواية من هذه العلوم؟

2.3 العلوم الإنسانية والرواية:

كما هو الشأن بالنسبة إلى المنتجات الثقافية الأخرى للإنسان، أمكن للفن عموما، وليس للأدب فقط، أن يكون مدار دراسات مفيدة ذات طابع سيكولوجي (مثل *L'Art et l'âme* لـ René Huyghe) أو سوسيولوجي (مثل *Peinture et société* لـ Pierre Francastel) أو حتى تحليلي نفسي (مثل *Essais de psychanalyse appliquée* لـ Freud، التي فتحت السبيل أمام أبحاث مثيرة، كتلك التي كتبها Jung بعنوان *L'Homme et ses symboles* أو *Bettelheim* بعنوان

(*Psychanalyse des contes de fées*). كـمـا أنجـزت دراسـات وافـيـة، غنيـة ومتنوعة، مـوضـوعـهـا مـجالات جد مـحددة ومـتـباينة، مـثل إدراك النص الحكائي تبعًا لتربية المتلقي (تربية كاثوليكية أو بروتستانية مثلاً)، أو التوزيع العادي لـ "الأعمال الفكرية" الذي تهتم به "المكتابية" "bibliométrie" انطلاقًا من قرائن هي نفسها جد متنوعة: الإيداع القانوني، معطيات نقابة النشر، أرقام المبيعات كما يخبر بها الكتبيون(26) الخ. إضافة إلى ذلك، فإن تكاثر الأبحاث القائمة على الاستطلاع السوسيولوجي أو الإحصاء الرياضي قد أسهمت في تمحيص إجراءات ما زال بعضها حدسيًا أو تجريبيًا أو نظريًا صرفًا.

مهما تكن اختلافاتها، فإن كافة مقاربات الظاهرة الأدبية هذه تمتلك خاصية مشتركة، وهي أنها تتموقع خارج **أدبية** النص، وتهتم إما بـ**المرسل** (المفرد أو الجمع)، وإما بـ **المرسل إليه** (كشخص أو كمؤسسة)، وإما بـ**الرسالة** باعتبارها ملفوظًا أسطوريا يتعلق سواء بالمسرح (أوديب) أو بالأدب الشفوي (الحكاية الشعبية) أو بتحوله إلى سنن أيقوني (مغامرات أوليس في شرائط مصورة). وهكذا، يتم إهمال الانتماء **الجناسي** للملفوظ (رواية عجائبية، سيرة ذاتية...) وسماته الخاصة (أسلوبه) وفعل التلفظ ذاته (طرائق السرد المعتمدة) لحساب خطاب ترديدي، في هيئة تلخيص أو تقطيع للنص، يستهدف إبراز عدد من الوظائف المتواترة التي سيؤولها القارئ، حسب الاختيار، كبنية عميقة أو كرحم أنموذجي للنص المرصود للقراءة.

إن هذه الملاحظة تنسحب على القراءات السوسيولوجية والسيكولوجية. وسيكون من الصعب القول إذا كان المشروع السيميولوجي لـ Roland Barthes أو التحليل البنيوي لـ Lévi-Strauss أو التفكيك الإيديولوجي لـ Lucien Goldmann يتعلق بالطموح التحليلي النفسي أو بالتفسير الماركسي أو، بكل بساطة، بالهم الإصلاحي: وفي كل الأحوال، فإن النسيج الروائي، المختزل إلى بنية "دلالية" أو إلى نسق من الدلالات، يصلح كذريعة لدراسة يوجهها منهج القراءة الذي يعتمده الدارس ضمنيًا. فما الذي يبرر بالفعل اهتمام الدارس بالمحكي الروائي؟ إنه إما جانبه الواقعي،

حيث ينظر إلى النص كانعكاس للمجتمع أو للذهنية أو للبنية الاقتصادية التحتية في لحظة تاريخية معينة، وإما كونه تعبيراً خيالياً تنكشف فيه الاستيهامات المكتومة أو التجليات السرية لعقل باطن، شخصي أو جماعي، أي سرداً هو تصوير عفوي وغير مباشر وأمين مع ذلك لواقع يكشف عنه في ذات الوقت الذي يحاول فيه أن يحجبه وراء قناع المتن الحكائي.

3.3 المقول، اللامقول، المتقاول:

*** المضمون الظاهر والمضمون الكامن:**

يمكن اعتبار الملفوظ الروائي (أي ما تقوله الرواية) كمجال لخطاب مزدوج: أحدهما ذو طبيعة خبرية ومفهومية صرفة، والآخر ذو طبيعة سردية خاصة، مستعيراً من الحكاية إغراءات المتخيل. ويقابل دراسة كل واحد من هذين السجلين توجهٌ نوعيٌّ. فإذا كان "تحليل المضمون" يهتم فقط بالموضوعات والأفكار، ويحرص على قراءة ما بين السطور بحثًا عن دلالة عميقة (ماذا يريد النص أن يقول؟)، فإن التحليل البنيوي، خلاف ذلك، يهتم بمنطق المحكي. فما يهم الباحث الإثنوغرافي، وكذلك من سمُّوا بالشكلانيين الروس، وكل من يحاول تحليل المتن السردي تحليلاً وثائقيًا، هو منظومة الأحداث فقط، أو ما يدعوه Propp (انظر ص. 91) بـ "الوظائف". وقد كان Lévi-Strauss من الأوائل الذين انتبهوا إلى أن «جوهر الأسطورة لا يكمن في الأسلوب ولا في طريقة السرد ولا في التركيب، وإنما يكمن في القصة المحكية فيها»(27).

وهكذا، تبدو الرواية منبنية في آن واحد على خطاب سطحي (أي معناها الظاهر) وعلى مضمون كامن (أي معناها العميق) يعتبره البعض نواتها الدلالية (يقول La Fontaine: «العبرة العارية تولّد الملل. أما الخرافة، فتنقل معها الوصية الأخلاقية»). ويعتبره البعض الآخر بنيتها السردية أو الحكائية أو العاملية.

* **المعاني الثانية:**

لعل ما سبق يحمل على الاعتراف بأن ما هو أهم في الرواية، كما في اللغة، يتموقع في فراغات النص (بمعنى لا مقوله ومضمره ومفترضاته) أي في مستوى **إيحاءاته** أو **معانيه الثانية.**

ولقد حاول Barthes، مستلهما اللغوي الدانماركي Hjelmslev، تعريف هذا المفهوم(28) بطريقة هي في آن واحد دقيقة وصالحة لكل نسق من الأدلة، سواء كانت أدلة لغوية أو إيقونية.

ففي رأيه أن ما تمثله السيرورة الإيحائية هو «مدلول استعاري»، أي معنى ثان، ليس داله سوى المدلول الأول والمألوف **للمعنى الاصطلاحي** للكلمة أو **معناها المرجعي.** وهكذا، تكون تركيبة الأدلة كالآتي":

المعنى الاصطلاحي:	الدال	المدلول 1	
المعنى الإيحائي:		الدال	المدلول 2

ويبدو أن حذلقة Barthes هذه غير مقنعة تمامًا: فهي تصادر على وجود **كفاية** رمزية تفترض من جهة إمكان توافر مجموعة من **المعاني الثانية** مثلما تتوافر مجموعة من **المعاني الأصلية** أو **الاصطلاحية** (المعجم)، وتفترض من جهة أخرى أن تكون هذه المعاني الثانية متماثلة بالنسبة لـ**المرسل** ولـ**المرسل إليه** معًا. والحال أن الفن بطبيعته متعدد المعاني. فإذا كانت المعاني الثانية "متواطئة"، أي محافظة على المدلول نفسه في مختلف أشكالها، فإنها تلتبس بالمعاني المجازية المنضافة إلى الكلمات. وإذا ظلت مبهمة ومتعددة الأشكال، فإنها تتعلق بالذاتية وتتوقف على نسق تأويلي بدون سنن، مما يجعلها غير محددة بدقة وغامضة و"شاردة".

*** الأساطير الشخصية والأجهزة الإيديولوجية:**

ترى هل هناك ما يسمح بتخطي الحدود بين الأدبي والرمزي، ومن ثم بتفكيك ما لا يقوله النص مباشرة، مع إمكان حزره "بين السطور"؟

يتسم النقد النفسي، كما صاغه Charles Mauron، بدقة التحليل وصرامة المنهج(29). ويقوم مسعاه على إبراز «شبكة من الصور الثابتة» في مجموع أعمال مؤلف ما، وهي بدون شك صور شعورية. لكن ما هو كاشف ومعبر هو الفكر الذي يربط بين هذه **الاستعارات**. ومن ثم لا يمكن أن يتجلى نسقها اللاشعوري إلا بـ**تنضيد** المواقف المأساوية وتركيب الحقول المعجمية أو تكرار الآثار الأسلوبية.

وهكذا، يسمح تصنيف هذه الظواهر النصية في سلاسل بالكشف عن النواة العُصابية (névrotique) المنتجة للمعنى، بحيث ينكشف **المتقاول** من خلال **المتناص**.

ويبدو أن النقد السوسيولوجي أقل انشغالا بالقضايا الإبستمولوجية. فهو يقوم عند Lucien Goldmann مثلاً على فرضية ستسعى **البنيوية التكوينية** إلى إثباتها بالبحث عن أمثلة ونماذج توافق النظرية.

«إن الخاصية الجماعية للإبداع الأدبي تنشأ عن كون البنيات النصية **متماثلة** مع البنيات الذهنية لبعض الفئات الاجتماعية أو مترابطة معها بشكل واضح ومعقول. أما في مستوى المضامين، أي مستوى إبداع عوالم متخيلة تحكمها هذه البنيات، فإن الكاتب يتمتع بحرية مطلقة»(30).

فالمبدأ المعلن عنه هنا هو وجود **تماثل** بين البنيات الفوقية الثقافية والبنيات التحتية الاجتماعية-الاقتصادية أو السياسية، بحيث تكون الرواية أحد أشكال التعبير الخيالي عن الواقع الاجتماعي أو المؤسسي، بل وعن الأجهزة الإيديولوجية للدولة:

«غير أن هذه التمثيلات لا تمت غالبًا بأية صلة إلى "الشعور": فهي في أغلب الأحيان صور، وفي بعض الأحيان مفاهيم. لكنها تفرض نفسها على غالبية الناس كبنيات قبل كل شيء، دون أن تمر بـ "شعورهم"» (31).

ومهما تكن ملاحظته، فإن مفهوم **التماثل**، إذا كان يثير سؤالاً هامًا حول علاقة الرواية بالمجتمع، يكاد يبقى مع ذلك على جانب من الغموض. فهل يتعلق الأمر بعلاقة تشاكل أو سببية أو مجرد تطابق؟ فإما يتم إيجاد تكافؤ تام بين البنيات المنطقية -الدلالية للعمل الروائي والبنيات العرقية- الثقافية التي أفرزت هذا العمل، والخاصة بفئة معينة، وإما يتم عقد صلة بين إشكالية النسق الإيديولوجي وإشكاليات أخرى ستستدعي قراءة نوعية للنص السردي بما هو كذلك.

*النص المنجَّم:

يرتاح اللسانيون على نحو ما باستعمالهم لمفهوم **الكلمة** كوحدة دلالية دنيا. وهي، كـ **دليل** لغوي، تملك **دالاً** و**مدلولاً**. فهل يمكن لهذا المفهوم أن يمتد إلى وحدات أوسع في حجم الخطاب، وليس فقط في حجم الجملة؟ يقول Barthes في دراسته لأقصوصة *Sarrasine* لـ Balzac، متوسلاً بقراءة خطية:

«سنعمد إلى تنجيم النص، مستبعدين، على غرار زلزال خفيف، الكتل الدلالية التي لا تدرك القراءةُ سوى سطحها الأملس الملتحم خفية بواسطة اندفاق الجمل وانسياب خطاب السرد وتلقائية اللغة العادية. وسنقوم بتقطيع الدال الوصي إلى سلسلة من الفقرات القصيرة المتجاورة التي سندعوها هنا **كلمات**، ما دام أنها وحدات قرائية. ولنعترف بأن هذا التقطيع سيكون إلى حد ما تعسفياً. فهو لن يفترض أية مسؤولية منهجية بما أنه سيتناول **الدال**، في حين سيتناول التحليل المفتوح **المدلول** وحده»(32).

وهكذا، وبدل محاولة البحث عن بنية عميقة أو الكشف عن شكل خارجي خفي، سيكتفي Barthes بتقسيم النص إلى متواليات، تطابق كل واحدة منها بطريقة مثالية منظومة من "الأصوات"، أي مجموعة من المداليل الكامنة الموزعة بين الاصطلاحات البلاغية وعلم النفس العرقي والشفرات التأويلية، أو كذلك "الشفرات الرمزية" المستعارة أساساً من معجم Lacan، وإلا فمن نموذجه التحليلي.

وسواء كان الإجراء تفتيتًا للنص أو تنجيمًا له، فالأمر لا يعدو كونه استعارة تنم عن صعوبة عزل وحدات ملائمة هي بمثابة ذرات سردية أو معانيم يمكن أن يعتمد عليها التحليل العلمي.

4.3 المؤلِّف أو المؤلَّف:

تؤشر مجموعة الإجراءات القرائية التي أعدها Roland Barthes على همّ مشروع غايته تدبير سيميولوجي واضح. ومع ذلك، فهي تطرح مشاكل عدة، إحداها أشار إليها Serge Viderman خاصة في «Eclats de texte»(33)، وتتعلق بمعرفة ما إذا كانت المداليل الأدبية (أو الرمزية أو الجمالية) حاضرة بالفعل في النص (كما يحضر مدلول «فصيلة حيوانية من رتبة الثدييات الحافريات» في كلمة «فرس») أم موجودة فقط في العالم الذهني -الذاتي أصلاً- للقارئ الذي سيشرحها. إن الجواب، للأسف، جد بديهي، ولا يقلل من الصرامة الفاتنة المتسمة بها تأويلات Barthes، ولكنه يُنَسِّب مع ذلك ادعاءاته التجديدية بتصميم.

يقول Barthes في ما يشبه اليقين الذي لا يحتاج إلى أي برهان: «إن حرف Z هو حرف البتر والتشويه»(34)، وهو ما يُعَلِّق عليه Viderman بقوله: «لا يسع أحداً أن يقول بطريقة أبلغ وبكلمات أقل من هذه إننا في صميم نسق تفسيري يطوع النص لدلالة مختارة سلفًا. إن حرف Z بريء منتهى البراءة. فهو بدون شك ليس حرف البتر والتشويه مثلما أن حروف العلة لدى Rimbaud ليست لها تلك القيمة اللونية التي كان ينسبها لها. إن الخط الفاصل بين S وZ (والحق ألا خط يفرق بينهما، ما عدا في عنوان الكتاب الذي يعد مسبقًا تأويلاً مندمجًا في النسق) لا وظيفة مفاجئة وعنيفة له إلا «بعد» أن يكون الخصاء والموت قد احتلا مركز الأقصوصة»(35).

والمشكلة الثانية أكثر إثارة من الأولى، وهي أن Barthes، الذي لا يسائل غير النص، يتعداه مع ذلك إلى ما سواه:

«من الناحية الصوتية، فحرف Z جارح على منوال سوط جالد أو حشرة طنانة. ومن

الناحية الخطية، فهو يقطع ويسطر ويشقق، مقذوفًا جانبيًا باليد عبر بياض الصفحة المتساوي وبين استدارات الأبجدية، على منوال شفرة منحرفة وغير مشروعة. ومن وجهة النظر البلزاكية، فإن Z هذا (وهو ضمن حروف اسم Balzac) هو حرف الشذوذ»(36).

أفلا يستسلم هنا إلى نوع من الدراسة النفسية لسيرة Balzac، خالطًا رغمًا عنه شخصية الأقصوصة بشخص المؤلف؟ ألا يجازف هو نفسه بارتكاب «تلك الزلة التي لام عليها النقد التقليدي، غير مميز بين Balzac وSarrasine»(37)؟

يلزم الاعتراف إذن بأن ظواهر التحويل (الصورة التي يعزوها القارئ للنص) والتماهي (بين المؤلِّف ومؤلَّفه، بين العمل الأدبي والوسط الاجتماعي-الثقافي الذي انبثق منه) والإسقاط (النسق الدلالي المنسوب للنص) من شأنها أن تلغي النتائج المحصل عليها بواسطة مناهج النقد النفسي والنقد الاجتماعي. إن الإبداع الفني مستقل نسبيًا عن الحتميات البشرية التي يمكن أن تسهم في إنتاجه. لذلك، يتعين أن نميز بوضوح بين المؤلِّف والمؤلَّف، بين النص والواقع، ثم بين الكتابة والقراءة.

5.3 مثال: قراءة التاريخ في *L'Education sentimentale*

باعتبار *L'Education sentimentale, histoire d'un jeune homme* في آن واحد روايةَ تَعَلُّمٍ ولوحةً اجتماعية شاملة عن السنوات التي سبقت حكم "الإمبراطورية الثانية"، فقد كان غير ممكن أن ينصرف عنها النقاد، إما لانتظارهم منها أن تسجل للأحداث السياسية المفاجئة التي زعزعت البورجوازية الفرنسية في القرن التاسع عشر، وإما لرغبتهم في تحليل الطريقة التي استطاع بها النسيج الروائي أن يوفق بين التاريخ الشخصي (المتخيل) للبطل Frédéric Moreau والتأريخ (الحقيقي) للشعوب.

ولم يتردد بعض النقاد، مثل Jean Vidalenc، في اعتبار رواية Flaubert هذه وثيقة تدوّن للأيام الثورية. ففي رأيه أن غياب السارد المعلن، وبالأحرى المؤلف، وكذا الدور المتواضع الذي لعبته الشخصية المحورية، المنغمرة في مؤامراتها العاطفية أكثر مما

هي منغمرة في مجرى الأحداث، قد جعلا منها شهادة حقيقية. ذلك أن الحياد الواضح للبطل وسلبيته المعلنة، المتضافين إلى حضوره الكلي، قد حولاه إلى ما يشبه الصحافي المثالي، أي المتجرد والموضوعي:

«بالنظر إلى عدد المتظاهرين والمتمردين، وكذا إلى النسبة التي تمثلها هذه الأقلية المندفعة أمام جماهير باريس المقدر عددهم بحاولي مليون نسمة، فسنلاحظ أن اختيار المؤلف أن يجعل من بطل روايته لا المحرك الأول للأحداث، بل مجرد شاهد، يكشف عن حرصه على الدقة. فلا ريب في أن هذا "الباريسي المتوسطي" لم يلعب سوى دور باهت وثانوي أمام الفاعلين الحقيقيين، أي الفئات الأقلية المتصارعة على السلطة. زد على ذلك أن هذا الاختيار سمح لـ Flaubert بتقديم صورة شاملة عن الوضع في باريس، وذلك بجعله Frédéric ينتقل من معسكر إلى آخر تبعًا لجولاته الاتفاقية»(37).

إن لمثل هذا الرأي ما يبرره على الوجه الأكمل. ففي الرواية أمثلة كثيرة تؤيد أطروحة Jean Vidalenc هذه. إنها عبارة عن محكيٍّ خال خلواً تامًا من زخارف الإبداع الأدبي وخُدعه، بل ومن المواقف الإيديولوجية القبلية التي ينهض عليها أحيانًا منهج المؤرخين المحترفين.

وبانتهاج سبل أخرى (بناء المحكي، دراسة المسودات، استكناه نوايا المؤلف كما تفصح عنها مراسلاته ومذكّراته)، يصل Pierre Campion إلى خلاصات مماثلة. ففي رأيه أن شعرية *L'Education sentimentale* في طبعة 1869 تقوم أولاً على التاريخ المعاصر:

«في هذه الرواية علاقة عضوية بين التخييل والتأريخ، ذلك أن مصير Frédéric وما أصابه من أزمات يتقرران بموازاة مع سلسلة من الثورات: ففشل علاقته مع السيدة Arnoux وبداية علاقته مع Rosanette يتزامنان مع أحداث فبراير: «أنا أساير الموضة، فعليَّ أن أتغير» يقول Frédéric. ثم إن سعادة العاشقين في Fontainebleau تتطابق مع قلاقل يونيو. أما يوم ثاني دجنبر، فقد شهد انهيار

Frédéric بسبب قطيعته مع السيدة Dambreuse واغتيال Dussardier على يد Sénécal»(38).

كما تقوم هذه الشعرية على إجراء تفكيكي للتاريخ العام (وللتاريخ الخاص كذلك)، بحيث يعتبر النص محاكاة تحريفية للرواية التاريخية. وبالفعل، فإن أيًا من الأحداث الكبرى أو التواريخ الأساسية لم يتم اعتباره ذا دلالة سياسية خاصة. فثورة 48 مثلاً مجرد تقليد باهت لثورة 89، مما يجعل التاريخ، العاري من الدلالة، يتكرر أو ينحل في مشهد استعاري تافه، على غرار غراميات Frédéric المتحيرة.

ويعمد Henri Mitterand (39) إلى منهج آخر ذي طابع أسلوبي، ساعيا إلى إبراز السمات النصية الملائمة، أي «الحقل الدلالي والإيديولوجي» لمفهوم الاشتراكية كما يمكن استنتاجه انطلاقًا من مقطع مشهور في *L'Education sentimentale* (II، 2):

«كانت اقتناعات Sénécal أكثر ترفعًا. ففي كل مساء، وبعد الانتهاء من عمله، كان يعود إلى سقيفته، ويبحث في الكتب عما يبرر أحلامه. كان قد ألف حاشية على كتاب *Le Contrat social*.

وكان يلتهم الأعداد من *La Revue indépendante*، ويعرف Mably وMorelly وFourier و Saint-Simon و Cante و Cabet و Louis Blanc وطابور الكتاب الاشتراكيين الطويل، أولئك الذين يطالبون بمستوى الشكنة للناس ويريدون تسليتهم في المواخير أو تقويس ظهورهم على طاولات الحانات. ومن هذا الخليط، كوّن لنفسه مثالاً لديمقراطية فاضلة في شكل أرض مستأجرة للزراعة ومصنع لغزل النسيج معًا، أي نوعًا من "اسبارتا" أمريكية أكثر قدرة وجبروتًا وثقة وعظمة من مملكة بابل، لا يوجد فيها الفرد إلا ليخدم المجتمع».

وإذا اعتبرنا أن الملفوظ الروائي -على الأقل في السنن الكلاسيكي للجنس- يمكنه أن يتفرع إلى **سرد ووصف وحوار وخطاب** (سواء كان هذا الخطاب مونولوجًا داخليًا للشخصيات و/أو فكر السارد أو المؤلف)، فسيمكننا أن نلاحظ هذا التقسيم الرباعي

للنص المستشهد به. وهكذا، يتخلى Mitterand عن معجم علماء السرد لصالح أرْغَةِ علماء النحو، معدلاً اصطلاحات Benveniste وTesnière وDamourette وPichon، ليميز بين نوع من المحكي **الغيري-المحاكاتي** (أي ذاك الذي لا يتدخل فيه السارد صراحة) بضمير الغائب (كان قد ألف حاشية على كتاب *Le Contrat Social*)، وآخر بضمير المتكلم تظهر فيه تدخلات المؤلف أو، بطريقة أقل وضوحًا، علامات غير مباشرة تؤكد حضور **الأنا المتلفظة في ملفوظها**. وبناء على هذا التمييز، يعلق Mitterand على هذه الجملة: «**وكان يعرف** Mably و Morelly **الخ...**» بقوله:

«إنه نص مدهش وشاذ بسبب الصيغة المباشرة والصريحة التي يكتسيها فيه الخطاب. فهو يتضمن بالفعل كافة العلامات التي "ينقلها التلفظ إلى الوجود" بتعبير Benveniste، وهي:

- الشكل الزمني مع الانتقال إلى **الحاضر مطلق القيمة**.
- الاستعارات التي تنطوي على حكم قيمة جمالي أكثر مما تفترض التعيين وحده.
- التحقير (**طابور الكتاب الاشتراكيين الطويل، مستوى الثكنة، الماخور...**) الذي ينم عن موقف أخلاقي وسياسي.
- أسماء الإشارة وقرائن التباهي (**أولئك الذين يـ...**)».

إن التحليل الدقيق للنص يبين هنا إذن أن العقيدة الواقعية (أو البرناسية؟) للسارد المحايد والمتواري خلف التصوير الموضوعي للشخصيات ليست في حقيقة الأمر سوى وهم. فرواية Flaubert تخفي وراء مظاهر الوصف الأمين للواقع مجموعة من أحكام القيمة والآراء المتقولبة الشائعة حول اشتراكيي القرن التاسع عشر. لكن مجموعة المعتقدات والترهات والكليشيهات هذه، الجديرة بـ *Bouvard et Pécuchet* وإلا قَبِـ *Dictionnaire des idées reçues*، هل تم تقريرها في ملفوظ L'Education sentimentale أم تحويلها عن وظيفتها الإخبارية بواسطة سخرية التلفظ؟

ويتساءل Mitterand: هل هو إعجاب بموسوعية هذه الثقافة الاشتراكية أم احتقار لروح التنقيب والتبحر؟ ويجيب: إن المعنى لا يمكن افتراضه واستنباطه. وهو جواب رصين يترك للنص كافة التباساته وأصدائه؛ ويشرعه، كنص مفتوح، على كل الاحتمالات.

4 . إسهام اللسانيات

تكتسي اللسانيات بالنسبة للقراءة النقدية للرواية أهمية مزدوجة. فهي، كمنهج تَقَصٍّ للنصوص، تندرج ضمن تقليد الفيلولوجيا الكلاسيكية العريق التي ستبقى روحها وجديتها ونتائجها إلى الأبد نموذجًا للبحث الجامعي. وهي، من جهة أخرى، قد سمحت للدراسات الأدبية بولوج الدائرة الضيقة للعلوم "الصعبة" المدعوة صحيحة، وذلك بفضل التطور الذي عرفته على يد Saussure وبنيوية الستينات ثم تدويل السيميولوجيا.

وعادة ما يميز في اللسانيات الحديثة بين جيلين. أولهما يهتم خاصة باللغة اللفظية وبمكوناتها الصواتية، ويتقيد غالبًا بالجملة كأقصى حد. وقد فتح التقدمُ في ميادين الملاحظة والتحليل التجريبي وفهم الوحدات الشكلية الطريق أمام نظريات أكثر طموحًا. أما الثاني، فيُعنى، بالتناوب، باستكشاف الظواهر **الفومقطعية** (النبر في المجال الصوتي والربط **الطيمي** في المجال الدلالي) واللغات غير اللفظية (لغة الجسد في تعلقه بالفضاء مثلاً) وأفعال الخطاب في علاقتها السياقية (التداولية). وهذه جميعها أنساق معقدة تبدو إواليتها مستعصية على كل مقاربة تقليدية. وهو ما يعني ضرورة التفكير في إجراءات أخرى.

1.4 اللسانيات واللسانيات المجاوزة:

***الدال/المدلول:**

يعتبر **الدليل**، بالنسبة لـ Saussure ومريديه، العنصر الأساسي في كل نسق تواصلي. وهو يتألف من **دال ومدلول**، باعتبار الأول المرتكز (الخطي أو البصري أو السمعي...) للثاني الذي يمثل الموضوع أو المفهوم المعينين. وحين يتعلق الأمر بالدليل اللفظي (وليس بالدليل الإيقوني مثلاً، كالصورة أو اللوحة التشكيلية...)، فإن العلاقة بين الدال والمدلول تكون غير معللة، أي تكون اعتباطية (ما عدا في حالة **الكلمات الصوتية**، أي تلك التي يحاكي صوتها صوت الشيء الذي تصفه). وتوضح استعارة لعبة الشطرنج -حيث يمكن بدون تمييز تمثيل كل قطعة بأي شيء ذي قيمة مماثلة- أن ما يهم وحده هو تماسك النسق والسمات المميزة التي توحد أو تعارض بين مختلف البيادق.

*** الرواية كلغة:**

إن تعريف الدليل هذا، الجوهري بالنسبة للسانيات الحديثة، يكتسي أهمية بالغة بالنسبة لدراسة الرواية كذلك. فالرواية، بصفتها نصًا أدبيًا، تتألف قبل كل شيء من كلمات، بحيث تتحدد مهمة الناقد أولاً بمساءلة هذه الكلمات، وليس الواقع المادي الذي تحيل عليه. وإذا كان مثل هذا الموقف غير جديد إطلاقًا (ففقهاء اللغة النهضويون يسعون منذ أكثر من أربعة قرون إلى مساءلة النص، كل النص، ولا شيء سوى النص، كما في قولة مأثورة)، فإنه يرفض رفضًا جذريًا كل انحراف تأويلي وكل خطاب انطباعي ويتنافى مع أي استطراد فلسفي أو إيديولوجي. فكما أن موضوع اللسانيات السوسورية هو دراسة أدلة اللغة، فإن موضوع الدراسة الشكلية للرواية هو كذلك تحليل البنية الأدبية وحدها. فلا يتعلق الأمر بتحميل النص بمعنى ما، وإنما يتعلق بالكشف عن أدلة وبوصف اعتمال هذه الأدلة في هذا النص. وهكذا، يتم الانتقال من الهيرمينوطيقا إلى السيميولوجيا، أي من موقف تأويلي إلى طموح أكثر تواضعًا، ولكن أكثر صرامة وأكثر موضوعية بالتأكيد.

لننظر إلى هذا الملفوظ:

وانتظرت في الساحة تحت شجرة دُلْبٍ. كنت أشم رائحة الأرض الندية، فلم أعد أرغب في النوم.

Albert Camus, *L'Etranger.*

فحضور الشجرة يمكن أن يقتضي شروحًا علمية متنوعة تتعلق بالنباتات الإفريقية في الفترة الاستعمارية، أو أن يثير أحلامًا ميتافيزيقية حول الدلالات السرية لفصيلة الدلبيات. غير أن هذه الملاحظات -وهي مشروعة تمامًا- إذا كانت تهم تاريخ الثقافة أو الأنثروبولوجيا عموما، فهي لا تهمّ مباشرة دراسة الرواية كجنس نوعي. وبالمقابل، يعتبر استعمال ضمير المتكلم، والانتقال من الماضي إلى المضارع (الذي يمهد لوقفة وصفية مفاجئة في محكي يستعمل ضمير المتكلم)، والعلاقة بين الطبيعة وحساسية الشخصية التي تؤكدها "فاء" السببية- وحداتٍ بنيويةً وثيقة الصلة بقراءة رواية Camus قراءة ملائمة.

* الكلمات والأشياء:

وسيكون من قبيل الوهم الاعتقاد بأن مثل هذه القراءة يمكن أن تكون محايدة تمامًا و"علمية" ومتجردة من كل القبليات. فالجدول الصرفي للضمائر العينية والتعارض النسقي بين الماضي والمضارع والحقل المعجمي للأحاسيس (الرائحة، الندي، النوم) في الملفوظ المستشهد به أعلاه -كل هذا يخص أساسًا المقاربة اللسانية أو، إذا شئنا القول، المقاربة "السيميو-أسلوبية".

ذلك أن أثر الملفوظ (سواء الذي يتوخاه المؤلف أو الذي يحسه القارئ) يتحدد في المستوى الدلالي، بحيث يتم الانتقال من مجال الأدلة المتواطئة، أي تلك التي تحافظ في مختلف أشكالها على المعنى نفسه، إلى مجال الملفوظات المركبة، ذات الإيحاءات الدلالية المتعددة. وهنا تطرح مسألة مزدوجة تتعلق بطبيعة المرجع: هل هو واقعي (الساحة،

شجرة الدلب) أم خيالي (الشخصية، النوم)؟ هل الواقع هو ما تقدمه الرواية للقراءة أم مجموعة من الأدلة هي نفسها **مشفرنة**؟ وبتعبير آخر: هل ينبغي إدراك مرجع المتخيل الروائي مثلما يدرك مرجع اللغة العادية في التجربة الحسية المشتركة، أم ينبغي إدراكه كأحد مكونات المحيط النصي، بل **والتناصي** كذلك؟

وحتى نبقى في المجال النباتي، يمكن أن نتساءل بخصوص رواية *Mont-Oriol*، وخاصة في مشهد ارتماء البطلة، بعد مقاومة مصطنعة، على ساق شجرة -وعلى قدمي عشيقها كذلك- هل ينبغي الاهتمام باللون المحلي أم بالتخييل الروائي:

> **كانت شجرة قسطل كبيرة، نابتة على حافة الطريق، تظلل جانبًا من المرعى، فاقتربت منها Christianne، لاهثة كما لو كانت تجري، وهوت قرب جذعها. ثم همست:**
>
> **- هنا سأتوقف.**
>
> Guy de Maupassant, *Mont-Oriol.*

يمكن قراءة هذا الملفوظ من زاويتين. أولاهما تندرج في إطار تأويل واقعي: فشجرة القسطل إحدى أدوات الإيهام بالواقع (يدور الحدث في منطقة Auvergne)، والمرأة لاهثة لأن الوقت ليل ولأنها وحيدة مع رجل... والثانية تنظر إلى الحدث بما هو تكرار لا قداسي للخطيئة الأصلية، بحيث يمكن إدراك **تماكنين** اثنين: فالحقل الذي يفتحه **حشو** وحدات لغوية (هذا هو التعريف الذي يعطيه كل من Greimas وFrançois Rastier وJean-Michel Adam لـ التماكن) (40) يمثل في آن واحد واقعًا حقيقيًا، رغم كونه متخيلاً، وواقعًا ثقافيًا. كما أن تماكن الخيانة الزوجية في الوسط البرجوازي لايلغي تماكن قراءة أسطورية يتم فيها سقوط المرأة -بما هي حواء جديدة- وفق الإيقونة الكلاسيكية، أي في واجهة الديكور التي تعرض «الشجرة الكبيرة» الرامزة إلى الخطيئة.

2.4 وظائف اللغة:

في 1960، نشر Roman Jakobson مقالة بالإنجليزية سرعان ما أصبحت، بسبب غناها، أحد النصوص المؤسسة لـ الشعرية (41)، بل تحولت إلى ما يشبه النص المقدس الذي ينطلق منه كافة النقاد الذين يرغبون، على أثر "الشكلانيين الروس"، في الاقتراب من مناهج اللسانيات.

يرى Jakobson بأن كل فعل تواصلي لغوي يقوم على «ستة عوامل غير قابلة للتصرف»، وهي:

السياق

المرسل ← الرسالة ← المرسل إليه

الصلة

السنن

وكما يبين ذلك الجدول الآتي، فإن كل واحد من هذه العوامل الستة تطابقه وظيفة لغوية مختلفة:

الوظيفية المرجعية

الوظيفية الانفعالية　　الوظيفية الشعرية　　الوظيفة الإفهامية

الوظيفية الانتباهية

الوظيفية الميطا لغوية

ويعتبر هذا النموذج النظري ذا فائدة إجرائية بالنسبة لدراسة اللغة الروائية. لنلاحظ مثلاً هذا النص المُقتطع من *Les Lettres Persanes*،

في رسالة من Rustan إلى Usbec، في Erzeron.

انت موضوع أحاديث الناس في اصفهان. فالجميع يلهج برحيلك، حيث يعزوه البعض لخفة عقل، والبعض الآخر لكآبة طارئة.

وحدهم أصدقاؤك يدافعون عنك، لكن دون أن يقنعوا أحداً. فلا أحد يستطيع أن يفهم لماذا تهجر حريمك وأبويك وأصدقاءك ووطنك لتذهب للعيش في أصقاع لا يعرف عنها أهل فارس شيئا. أما والدة Rica، فحزينة لا ينفع فيها اي عزاء. إنها تطالبك بولدها الذي تقول إنك خطفته منها. وبالنسبة إلي، يا عزيزي Usbec، فأنا أميل بطبعي إلى إقرار كل تصرفاتك. لكن لا يسعني أن أغفر لك غيابك، ومهما تكن تبريراتك، فلن يقتنع بها قلبي أبداً.

وداعًا. أَحِبَّنِي إلى الأبد.

الرسالة الخامسة من *Les Lettres persanes*، Montesquieu

فالوظيفة الانفعالية تبدو من خلال العلامات التعبيرية للكاتب (Rustan)، وتقودنا إلى تمييز أول ملائم بين **السارد** المسمى في النص، وهو شخصية تنتمي إلى **القصة** (أو **حكائي متماثل** كما في اصطلاح Genette)، وبين **المؤلف**، وهو مجهول نظريًا (فالكتاب ظهر في 1721 بهولندا غفلاً من اسم مؤلفه). والملاحظ أن ثمة محكيًا ثانيا يكتنفه المحكي الأول: فوالدة Rica ساردة ثانية يمنحها الكلامَ كاتبُ الرسالة.

أما الوظيفتان الميطا لغوية والانتباهية، فيبدو أنهما غائبتان، إلا إذا اعتبرنا عبارة المجاملة والإشارات إلى المكان والزمان بمثابة مرسلات مرصودة للتأكد من حصول التواصل ومن إدراك السنَن.

ويؤشر الاتجاه نحو المرسل إليه على الوظيفة الإفهامية، حيث تتعدد في النص العلامات الدالة عليها، كضمير المخاطب والإضافة والعنوان...وهنا لا بد من التمييز بين **المسرود له الحكائي المتماثل**، وهو Usbec، والمرسل إليه الحقيقي، وهو قارئ الرسالة.

ثم إن Rustan يكلم Usbec عن أشياء مشتركة بينهما. فهو يلمح إلى أشخاص وأماكن ومواقف يفترض أنها ذات وجود حقيقي، حتى خارج المحكي: فرغم كونه متفقًا

عليه، فإن هذا الشرف الخيالي يطابق الوظيفة المرجعية.

في حين تتعلق الوظيفة الشعرية، المتمحورة على الرسالة نفسها، بأسلوب المتكلم، وبنثريته أو شعريته، وبشفافية لغته أو زخرفها الجمالي. وهنا كذلك، ينبغي التمييز بين التضخم البلاغي الذي تتسم به الفارسية والنوايا، السخرية والتعليمية، الخاصة بـ Montesquieu.

ولا شك في أن وظائف اللغة الست هذه تسمح بتصنيف الخطابات السردية: فمنها ما يستدعي بالأساس تدخل السارد بضمير المتكلم، ومنها ما يتوجه صوب المرسل إليه، ومنها أخيراً ما يحتفي بالمرجع على حساب الرسالة، أي بالواقع على حساب تمثيله، كما في أغلب روايات القرن التاسع عشر.

وسننهي هذا التحليل بدراسة التقسيم الثلاثي الذي يبرز من النظريات المصوغة انطلاقًا من Austin (42).

3.4 أحداث الكلام:

إن **التداولية** -وهي، فضلاً عن كونها مثالاً جيداً على الوظيفة الميطا لغوية المتمحورة على الملفوظ الذي تفصح عنه، دراسة **"لأحداث الكلام"**- تميز بين ثلاثة أنماط خطابية، أو بالأحرى بين ثلاث طرائق تلفظية يمكنها أن تتحدد فيما بينها عند الاقتضاء. وهكذا، يتطابق كل ملفوظ:

- مع حدث تعبيري، كأن يؤكد متحدث بكامل الموضوعية أن الأرض كروية الشكل.

- أو مع حدث تحقيقي، كأن يقول: «أعمّدك» أو «لأمُتْ إذا كذبتُ».

- أو مع حدث مقامي، كتحصيل مفعول ما على المتلقي، كما في الأدب الهزلي المرصود للإضحاك، أو في الخطاب الديماغوجي الهادف إلى استمالة المستمع الخ.

لننظر إلى آخر جملة في رواية *Une Vie*:

ثم أضافت Rosalie، مجيبة دون ريب عن فكرتها الخاصة:

«اسمعيني، ليست الحياة خيراً كلها أو شراً كلها كما نعتقد...».

Guy de Maupassant, *Une Vie*

فالحكمة التي تفوهت بها Rosalie، خادمة البطلة، هي ببساطة، إثبات تعبيري. فهي تستعمل **الحاضر مطلق القيمة** الذي تتميز به كل حقيقة عامة يتم استقراؤها بالإحالة على التجربة الشخصية.

كما أن الوظيفتين الإفهامية والشعرية، أو إذا شئنا البعدين التحقيقي والمقامي، واضحان في الملفوظ على نحو متزامن. فـ Rosalie تصدر حكماً على الحياة، مخاطبة Jeanne (التي سبق لها أن عبرت عن فلسفة أكثر استسلاماً: «ليست الحياة دوماً مفرحة»).

ثم إن غاية Maupassant أخيراً هي التخفيف من النزعة التشاؤمية الشوبنهورية التي تتسم بها رواية راكمت جماليتُها الطبيعية أكثر أوجهها قذارة. ففي السياق التداولي للنص، يكتسي ملفوظ الخادمة إذن، وهو مثل بسيط، دلالة متعددة الوظائف.

4.4 التعارض بين المحكي والخطاب:

* المتخيل الواقعي.

حوالي نهاية أكتوبر الأخير، دخل رجل نادي القمار المدعو Palais-Royal تماماً في الوقت الذي كان يفتح فيه أبوابه، طبقاً للقانون الذي يحمي هوًى خاضعاً للضريبة كهوى الميسر. وبدون تردد، صعد الدرج المؤدي إلى المقمرة رقم 36.

فصاح فيه بصوت خشن وزاجر شيخٌ شاحب، مقرفص في الظل، وقف فجأة من وراء حاجز، عارضاً وجهاً مفرغاً في قالب بشع:

– من فضلك، اعطني قبعتك.

حين يدخل المرء نادي قمار، فإن القانون يبادر إلى تجريده من قبعته.

فهل هي حكمة إنجيلية مرسلة من العناية الربانية؟ ألا يتعلق الأمر بالأحرى بتعاقد جهنمي معه يقضي بإيداع عربون ما؟

Balzac, *la Peau de chagrin*.

في هذه الفقرات الأولى من الرواية، يتعرف القارئ بيسر على بداية مغامرة يبدو أنها عرضت فجأة لرجل في السنة الماضية، ثم على مشروع حوار (مخاطبة حاجب النادي له)، وأخيرا على استطراد يخاصم فيه المؤلف القارئ ويتظاهر بالتساؤل عن تواطؤ الدولة والرذيلة.

ثلاث فقرات إذن، وثلاث طرائق مختلفة للتلفظ السردي: فهناك **محكي** يتخلله **كلام** شخصية متبوع بـ **خطاب المؤلف**. ويطابق كلٌّ طريقة زمن نحوي: فالماضي هو زمن المحكي، والحاضر هو زمن الخطاب. وبتعبير آخر، فاستعمال الماضي يطابق المتخيل الروائي، والحاضر يطابق الكلام الشخصي، سواء كان كلام الشخصيات أو، كما في الفقرة الثالثة، كلام السارد وكلام المسرود له المتضمن بالقوة في **عقد القراءة** («الجهنمي؟»).

إن الماضي، بتدعيمه لـ **آثار الواقع** (الزمان، المكان، دقة التفاصيل الموصوفة...) هو إذن زمن المحكي بامتياز. أما الحاضر، فيحمل علامات التحيز والتورط الذاتي في هذا المحكي، وهو زمن سيتخلى عنه الروائيون تدريجيًا كلما أرادوا مجاراة الحياد "العلمي" للمؤرخين. وقد علق Roland Barthes منذ 1953 بتفاصح على الإيديولوجية التي يضمرها استعمال الماضي في الكتابة الروائية بقوله (42):

«إن الفعل، بدلالته على الماضي، يندرج ضمنيًا في عداد سلسلة سببية، ويشترك في مجموعة من الأعمال المتكافلة والموجَّهة، ويشتغل كدليل جبري لنية ما. إنه، بدعمه للبس بين الزمنية والسببية، يستدعي تلاحقًا حدثيًا، أي فهمًا للمحكي. لذلك، فهو الأداة المثلى لبناء العالم. إنه الزمن المختلف لنشأة الأكوان والأساطير والحكايات والروايات».

وبكلمات أخرى، فالمحكي يستهدف الملفوظ حصراً. أما الخطاب، فتتجلى فيه علامات التلفظ.

علاقات الأزمنة في الفعل الفرنسي:

تحت هذا العنوان، وضع Emile Benveniste أسس تمييز، يحظى الآن بقبول الجميع، بين نسقين مختلفين ومتكاملين، يدلاّن على مستويين تلفظيين مغايرين(43) . فمن جهة، يتضمن **المحكي التاريخي** ثلاثة أزمنة: **الماضي** (البسيط) **وماضي الديمومة والماضي ما وراء الحاصل** (وعند الاقتضاء الحاضر المدعو بالحاضر المعرف أو **مطلق القيمة**). ومن جهة أخرى، فلائحة **أزمنة الخطاب** هي أكثر اتساعًا، بحيث لا يستثنى منها سوى الفعل الماضي البسيط. ويعتبر الاستعمال النسقي لـ **الأفعال المنجزة** إحدى سمات هذا المستوى الثاني. فجملة «Il fit» مثلاً توضّع الحدث (تجعله موضوعيًا) بفصله عن حاضر المتكلم، بخلاف «Il a fait». ويفترض هذا التعارض استعمالا نوعيًا للضمائر. فالحوار، بما هو محاكاة أقوال متبادلة، يتموقع عادة في مستوى الخطاب، بحيث تكون أزمنته الحاضر والأفعال المنجزة، وضمائره **أنا** و**أنت**. أما تمثيل الأحداث، فيتوسل بالماضي البسيط وبضمير الغائب وكذا بفعل مشترك، وهو ماضي الديمومة. في حين يعتمد "المحكي": السير ذاتي، الذي لا يعدو كونه من هذا المنظور "خطاب" الكاتب، العلامات المألوفة لكل خطاب.

إن تحليل Benveniste يقوم على مجموعة من العلاقات النحوية التي تهم أساسًا جدول الضمائر وجدول أزمنة الأفعال، ولكنه يتوافق مع مفهوم **وجهة النظر**، بحسب مشاركة السارد أو عدم مشاركته في السرد. كما أنه يحيل على الثنائية المتعارضة: لغة أدبية/لغة شفهية، التي تفترض طبيعيًا حضور متكلم، ولا تستعمل سوى أزمنة وضمائر المحكي. وهكذا، يعتقد Benveniste قدرته على إثبات «أن صيغة «Je fis» ليست مقبولة لا في المحكي، لاعتماده ضمير المتكلم، ولا في الخطاب، لاعتماده على الماضي البسيط». والحال أن هناك روايات كثيرة تدحض هذا

الاستثناء المزدوج، كما في رواية لـ Roche Fort مثلاً:

صعدت بسرعة. كان القفل يعمل بشكل رديء. فعاندته وسقط مفتاح

بالداخل، فانفتح الباب. ثم أغلقته بسرعة.

Christianne Roche Fort, *Le Repos du guerrier*, Grasset.

ولنشر أخيراً إلى أن Benveniste يعتمد فقط على متن روائي كلاسيكي يكون السرد فيه دائمًا لاحقا بالنسبة للقصة المسرودة. فالنسق الذي اقترحه لا ينطبق على رواية مثل *La Modification* مثلاً، التي يستعمل فيها Michel Butor:

- ضمير "أنتم".
- أسلوب السرد السابق، لا السرد اللاحق.
- التناوب بين الحاضر (حاضر السرد ، الحاضر المشهدي، حاضر المونولوج الداخلي؟) وبين زمن مستقبلي:

ستكون شبابيك الطابق الرابع بعد مغلقة حين سيبدأ ترقبكم، لأنكم، وأنتم تعرفون مدى نفاذ صبركم، لن تنجحوا، رغم احتيالكم، في اللحاق بمرصدكم بعد الثامنة، وسيتعين عليكم أن تصبروا طويلاً، وأن تتلهوا بمراقبة تلك الواجهة بتصدعاتها، ورصد وجوه العابرين الأوائل، قبل أن تنفتح نافذتها أخيراً، وربما حينئذ سترونها تظهر، وتنحني إلى الخارج متعقبة بعينيها انعطاف دراجة نارية صاخبة، وشعرها الفاحم، شعرها الإيطالي، رغم كون أبيها فرنسياً، ما يزال مشعثاً...

Michel Butor, *La Modification* , Minuit.

ففي هذه الرواية -وهي في ذلك مثال للرواية الحديثة -لا يتطابق المحكي مع العرض الأمين لأحداث تكون قد وقعت، بل مع اختلاق مواقف منبثقة من القدرة التخييلية لشخصية أو لسارد.

5.4 بلاغة الرواية:

بعد أن رأينا كيف تتصرف اللغة الروائية في البنيات النحوية للغة العادية، يمكننا أن نتساءل عن مدى منهجتها، بطريقة مماثلة، للصور البلاغية الكلاسيكية.

يقيم Jakobson تعارضًا جذريًا بين النثر والشعر، وبوجه أخص بين الواقعية والغنائية. فالكتابة الشعرية تتسم في رأيه بنزوعها الطبيعي إلى **الاستعارة**. أما الكتابة الروائية، فتتسم باستعمالها لـ **الكناية**:

«فنفس المنهجية اللغوية التي تستعملها الشعرية في تحليل الأسلوب الاستعاري للشعر الرومانسي قابلة للتطبيق تمامًا على النسيج الكنائي للنثر الواقعي»(44).

وتطابق هاتان الصورتان البلاغيتان حالتين لغويتين متعارضتين، تتعلق أولاهما بالانزياح الجدولي والثانية بانحراف نسقي. وتؤيد رأي Jakobson هنا عدة أمثلة، كوصف جادة Les Champs-Elysées في رواية *L'Education sentimentale*، الذي ينهض على شبكة معجمية هي حصراً كنائية.

أ- كانت الأعراف قرب الأعراف، والفوانيس بجوار الفوانيس. وكانت رُكَبُ الفرسان الفولاذية وسلاسل الألجمة الفضية والأقراط النحاسية ترمي هنا وهناك بقعًا ضوئية بين السراويل القصيرة والقفافيز البيضاء والفراء المنسدلة على العوارض الأمامية لبوابات العربات.

ب- كان الحوذيون يرخون الأعنة ويخفضون سياطهم،

وكانت الأحصنة تنزو مُجاجها من حولها، نشيطة ومقلقلة سلاسل الجمتها.

وكانت الأرداف والسروج المبللة تدخن وسط بخار الماء الذي تخترقه الشمس الغاربة.

Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*.

ومع ذلك، يمكن الاعتراض على Jakobson بكون هنا التحليل يتعلق دون شك بأسلوب كاتب روائي معين (هنا: الحَسَرُ الفلوبيري المشهور!) أكثر مما يتعلق بالكتابة الروائية في مطلقها، وبكون التوهج الاستعاري لا يخص الشعراء وحدهم، بل يمكنه أن يشمل الروائيين كذلك، أمثال: Bernardin de Saint-Pierre و Victor Hugo و Céline و Violette Leduc و Patrick Grainville أو Mureille Cerf و الذين يرومون مع ذلك غايات متباينة.

وقد اقترح Todorov من جهته نوعًا من "نحو المحكي" يقوم على تطبيق بعض الصور الأسلوبية على وحدات دلالية أكبر من الجملة، وخاصة منها **المطابقة المعنوية** (وهي استعارة تجعل نفس الكلمة محتملة لمعنيين مختلفين في نفس الجملة، أحدهما حقيقي، والآخر مجازي): «فقد عرفت هذه الصورة امتداداً جد واسع في المحكي، بحيث يمكن ملاحظة ذلك بالمثال في أقصوصة لـ Boccace، تحكي أن راهبًا ذهب عند عشيقته، وهي زوجة أحد بورجوازي المدينة. وبينما هو في حضنها، إذا بالزوج يدخل فجأة: فما العمل؟ تظاهر الراهب والمرأة، اللذان كانا قد اختبئا في غرفة الطفل، بعلاج هذا الأخير الذي ادعيا بأنه مريض. فتبددت شكوكه وتعزّى، ثم شكرهما بحرارة. فالملاحظ إذن أن اشتغال المحكي يتم بالضبط على منوال المطابقة المعنوية. فنفس الحدث، أي تواجد الراهب والمرأة في غرفة النوم، يتلقى تأويلاً في جزء من المحكي يسبق هذا الحدث وتأويلا آخر في جزء يعقبه. فالأمر يتعلق، حسب الجزء السابق، بلقاء عاشقين، ويتعلق، حسب الجزء اللاحق، بمعالجة طفل مريض. وهذه الصورة تتكرر كثيراً عند Boccace: لنتذكر حكايات العندليب والبرميل الخ»(46).

لكن، إذا كان ممكنًا بالفعل اعتبار بعض النصوص القصيرة، مثل الأحجية والحكاية والخرافة، تمديداً لصورة أسلوبية، فهل يمكن اختزال نص سردي أطول إلى مجرد امتداد أثر دلالي؟

هذه هي المسألة التي سيهتم بها Ricardou، الذي يحلو له أن يبرز، على هامش الدلالة المرجعية للرواية الجديدة، الجهاز البلاغي الذي حدد ظهور هذا النمط من الكتابة السردية (46). فهو، في إطار عنايته بالأدلة بدل ما تحيل عليه هذه من أشياء، يركز اهتمامه على سيرورة التولد النصي، مؤولا مثلاً *La Bataille de Pharsale*، رواية Claude Simon، على أنها: «Une Bataille de la phrase»، أي عراك بين دوال لغوية ليس إلا. كما أنه لا يتردد، في أفق تقويه الذاتي لنصوصه، في تعبئة روايته *Prise* (أو Prose) *de Constantinople* بدلالات كامنة:

«...وهكذا، سينمو سراً المتخيل الذي حضرنا ولادته. ولئن كان هذا المتخيل سيتخلق خاصة في هيئة جنسية شهوانية، فلأن اثنين من حروفه المتحدة من أجل إنتاج عنوانه كانا هما I، أو الحرف القضيبي، وO، أو الحرف الفرجي»(47).

وبالفعل، فإن المراوغات اللفظية والرواسم والتصرف في الحروف والمجانسات والتشكيلات الرمزية وغيرها من الإجراءات البلاغية، الرامية إلى إنتاج آثار أسلوبية معينة، جد متواترة في كتابات Leiris و Guyotat وBoris Vian وSan Antonio وPerec... أما Serge Doubrovsky، فقد وسم إحدى رواياته السيرذاتية (أو التخيذاتية كما يلذ له أن يسميها) بهذا العنوان الملتبس: Fils. فهل يتعلق الأمر بالخيوط (Les fils) الحمراء التي تنسج حبكة اللاشعور أم بالولد (Le fils) الذي يخلف والده (هذا الولد الذي يمكن أن يكون النص ذاته). لعل هذا التجانس اللفظي اللاكاني (نسبة إلى Lacan) يبعث على الضحك: فالنص الأدبي ليس لغزاً من صنع كائنات من خارج الأرض، مثلما أن الناقد ليس عرافًا يفك طلاسم. كما أن ارتسام كلمة "Centaure" في شكل " çant" و "Tor"، مثلما في هذا الوصف العاري ظاهريًا من أي معنى، لا يسعه إلا أن يثير ارتيابًا مشروعًا:

Il penchait son Torse à gauche, puis à droite, à gauche, à droite, en se balanÇANT pendant qu'il glissait à toute

vitesse...*

Jean Gino, *Le Chant du monde*, Gallimard.

لكن هذا لن ينسينا مع ذلك الاهتمام الذي أولاه Saussure نفسه لأسلوب **الجناس التصحيفي** (أي تبديل حروف كلمة ما لتكون كلمة جديدة)، ولا الأهمية التي تكتسبها المواد الخطية والصوتية للدليل اللغوي. فبتصرفها في الحروف وتلاعبها بالكلمات، استطاعت "الرواية الجديدة" أن تستعيد ثراء لغة Rabelais، وأن ترتبط من خلالها بالتقليد الاستعاري العتيق للمحكيات القروسطوية.

*- ملحوظة: فضلنا الاحتفاظ بالنص في لغته الأصلية اعتقاداً منا بأن ترجمته إلى العربية لن تفي تماماً بالأثر البلاغي المقصود (المترجم).

5. التحليل البنيوي

يعتبر التحليل الوظيفي، أو الشكلي، المجال الامتيازي الذي أثبتت فيه النظريات البنيوية -وهي وريث بعيد للتاريخ الطبيعي وسليل مباشر للأنثروبولوجيا واللسانيات والدراسات الفلكلورية- قيمتها وإمكاناتها، مما أهلها لتكون منافسًا قويًا للوجودية.

ومع ذلك، فالمنهج البنيوي تقنية بحث، لا فلسفة. ولا شك في أن ذلك الجو من الحماس والافتتان الذي استطاع إثارته منذ الستينات راجع إلى قدرته على التحليل والتركيب على نحو سابق ومستقل عن كل قصد تأويلي. فهو، كإجراء تحليلي، يهتم بالأنساق المركبة، مثل القصة القصيرة والرواية والمحكي الشعبي (48) والخرافات الواجب تصنيفها (49). وكإجراء تركيبي، فهو يدرس الظواهر البنيوية التكرارية انطلاقًا من متون شفهية أو مكتوبة مختلفة (Lévi-Strauss Greimas, Bremond,).

وتحدد البنيوية لنفسها غاية الكشف عن وحدات دالة، على أساس مبدإ واضح (هو إثبات، لا فرضية)، وهو أن موضوع التحليل غير قابل للاختزال إلى مجرد مجموع أجزائه. وتطابق هذه الوحدات المكشوف عنها وظائف متميزة، بحيث لا تكون ذات دلالة إلا باندراجها في نسق معين. وتعد قواعد التركيب والتنظيم ما يحدد قيمة هذه الوحدات، وليس سماتها الذاتية. وهكذا، فما يهم مثلاً في تحليل المحكي هو **الحوافز**

الضرورية لفهم الحبكة وحدها، أما الزخارف الوصفية والخطاب الإيديولوجي، فأمور مجانية: إنها **حوافز حرة** (50).

ويعتبر هذا التعارض بين بنية عميقة وتحولية سطحية إحدى المسلمات الكبرى التي ينهض عليها البحث الراهن في العلوم الإنسانية.

1.5 سيميولوجية السردي:

*** مفهوم السيناريو:**

تعرض كل رواية منذ **مطلعها**، بل ومنذ عنوانها، عدداً من العلامات التي يستطيع المتلقي، بالانطلاق منها، تقليص التباس النص الذي بين يديه. وهذه القرائن صرفية أو تركيبية أو دلالية. وهي تصادر على الوجود القبلي لثقافة تسمح بالحد من التعدد الدلالي للنص، وذلك بإدراجه ضمن أنساق فكرية أو جمالية أوسع، وهي ما يسمى باللاتنية Scénario، وبالإنجليزية Script. ويتعلق الأمر بمعرفة شمولية تتفاوت درجة الوعي بها، أي بمجموعة من الإحالات الأدبية التي تكيف إدراك المتلقي لعمل معين. ففي رأي Umberto Eco أن «الأنساق الإيديولوجية تعتبر بمثابة حالات من **الشفرنة القصوى**. إنها تنتمي إلى **الموسوعة**»(51). وتتسم هذه السيناريوهات، إن قليلاً وإن كثيراً، بالقسرية والجاهزية واللانمطية.

- فروايات *la Nouvelle Héloïse* (Rousseau) و *La Dentellière* (Pascale lainé) و *Faust au village* (Jean Giono) مثلاً تنتمي كل منهما إلى تقليد أدبي ينقلها إلى درجة عالية من الاحتمال، حيث يتعلق الأمر في كل واحدة من هذه الروايات على حدة بالإفاضة في موضوعات انفعال الحب أو مدرسة التصوير الحميمي الهولاندية أو أسطورة التحالف مع الشيطان.

- كما أن روايات *Les Trois mousquetaires* (A.Dumas) و *L'Argent* (Zola) و *L'Amant* (Marguerite Duras) مثلاً لا تترك مجالاً كبيراً للإلتباس. ففي كثير من الحالات، يتدخل عنوان فرعي أو إهداء أو نص استهلالي

ليوجه خيال القارئ.

- أما في روايات *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* (وقد كتبها Jan Potocki بالفرنسية) و*Le Cachet d'Onyx* (Barby d'Aurevilly) و *Comment c'est* (Beckett) مثلاً، فالإبهام هو المبدأ المهيمن، حيث توحي العناوين بأن ما سيقتحمه القارئ هو عوالم غريبة وملغزة.

وفي كل مرة، فإن معرفة السيناريو الضمنية تحث على نمط نوعي من القراءة، شرط أن يستجيب النص لانتظار المتلقي. فلا علاقة مثلاً بين *L'Automne à Pékin* (والروايات السوريالية عموماً) والعنوان الذي يعلن عنها. بخلاف *La Moustache*: فسواء كانت أقصوصة من تأليف Maupassant أو رواية من تأليف Emmanuel Carrère، فهي تشتغل كتعلة للتمدد السردي.

*القصة/السرد:

يقوم التعارض بين **القصة والسرد** على تفريق إجرائي بين **الملفوظ والتلفظ**، أو بين **المحكي والحكاية**، أو بين **المتن الحكائي والمبنى الحكائي**. أما في اصطلاح Jean Ricardou، فالتعارض قائم بين **المتخيل والسرد**. ومهما تكن التسمية، فالأمر يتعلق بمعرفة الطريقة التي يتم بها نقل الواقع (الحقيقي أو الخيالي) إلى الرواية. ففي تعريف Tomachevski أن «**المتن الحكائي** هو ما وقع بالفعل، أما **المبنى الحكائي**، فهو الطريقة التي يدرك بها القارئ هذا الذي وقع»(52).

وهكذا، تنبني كل رواية على **قصة** متسلسلة زمنيًا، وعلى **حكي** (أوسرد) يخضع لمنطق خاص بالكاتب، وكذا بالقارئ الذي يشاركه نفس السنن الثقافي.

إن عمل الرواية، على المستوى السردي، هو إذن تنظيم فوضى المعيش ولا معناه أحيانًا، أي تحويل **النادري** إلى قدر (انظر ص.31) وتلعب تركيبة النص دوراً أساسيًا، فهي تتدخل في آن واحد في التعبير عن الزمنية (انظر ص. 108 وما يليها) وفي كيفية ترتيب مجرى الأحداث. فرواية *Les Choses de la vie* لـ Paul

Guimard مثلاً تستمد توترها الدرامي من تركيبتها الثنائية، بحيث تؤشر حادثة السيارة على الحد الراسخ الذي يفصل بين زمن الحياة والزمن المؤدي إلى الموت. فهذه الحادثة هي محور السرد وقوامه مثلما هي العارض الذي سيضع حداً لحياة كاملة. وقد اعتمد Camus في *La Peste* تقسيمًا خماسيًا، محيلاً بذلك على البناء الصارم للعمل المسرحي الكلاسيكي. أما تألفُ *le Passage de Milan* من اثني عشر فصلاً، فلا شك في أن ما يبرره هو القيمة الرمزية لهذا العدد. ذلك أن Michel Butor ذو حساسية دائمة في كتاباته إزاء الأرقام. كما أن ما يسوغه هو المدة المفترضة للقصة، وهي اثنتا عشرة ساعة من حياة عمارة باريسية. فكل شيء يتم وفق تدبير محكم!

***التقطيع:**

إن تقسيم محكي إلى أقسام و/أو فصول، وكذا حضور أو غياب عناوين مرصودة لتوجه القراءة، ينظمان دلالته ويكيفان إدراك رسالته. فالتأليف الثلاثي لرواية *Les Conquérants* يتوافق تمامًا مع مشروع Malraux التربوي. ومن باب الاستدلال بالضد، فإن السرد المتقطع في رواية *Les Routes des Flandres* لـ Claude Simon يضلل أكثر القراء فطنة وحنكة. أما مع Pierre Guyotat، فإن شوطا جديداً قد تم قطعه: فروايته *Eden, Eden, Eden* لا تتضمن سوى جملة واحدة من 250 صفحة!

إن **تقطيع** النص إلى أقسام يطابق غالبًا انصرام الزمن، المؤشر عليه خاصة بتعاقب المواسم وحتى أوبتها. وهذه حال الروايات "الريفية"، مثل *Regain* لـ Giono. لكن من الممكن كذلك فهم الموسم بمعناه المجازي، أي كإحدى دورات الحياة العاطفية أو كأزمة نفسية أو كمأساة داخلية: فبعض الروايات، مثل *Creezy* لـ Félicien Marceau، تقوم على بنية دائرية، بحيث تنتهي برجوعها إلى نقطة الانطلاق.

وعلى العموم، فإن التقطيع النصي تفرضه ضرورة **طيمية**، رغم احتمال أن يكون لبعض الإكراهات التقنية أثر في ذلك: فقد ينبني المحكي على حلقات متساوية الطول،

كما في الرواية المتسلسلة، أو على تناوب مشاهد العنف والإثارة الجنسية، كما في الرواية البوليسية، أو على السرد المتعاقب لأحداث متزامنة، أو على تغير الشخصيات الخ. لكن بإمكان هذا التقطيع أن يطابق أيضًا تنقلاً في الفضاء، فالفصول الأول والثاني والثالث في *Les Faux-Monnayeurs* تدور أحداثها في باريس وساسفي ثم باريس مرة أخرى. و في جميع الأحوال، فإن التقطيع لا يخضع أبداً للصدفة.

ويعتبر التركيب الثنائي الأكثر شيوعًا، إما لأنه إحدى بنيات المتن الحكائي الأساسية، وإما لأنه أقدر من غيره على إبراز ازدواجية وجهات النظر ونسبيتها. ففي *Lucien Leuwen* لـ Stendhal، تتعارض حياة البؤس في نانسي مع حياة البذخ في باريس، بل إن كلاً من المدينتين تطابقها مغامرة عاطفية مختلفة. أما رواية *L'Etranger* لـ Camus، فتكتسي بعداً تعليميًا لم يتخذه المشروع الأصلي (*La Mort heureuse*)، وذلك بسبب التعارض الكبير بين سلسلتي الأحداث، التي تم تدوينها في السلسلة الأولى ثم الحكم عليها في السلسلة الثانية.

* انغلاق النص:

تكتسي البداية (أو **المطلع**) والنهاية (أو **المقطع**) أهمية قصوى في اقتصاد المحكي، قد تترتب عنها، تصريحًا أو تضمينًا، دلالة رمزية ما أو "عبرة" أخلاقية ما. فـ Flaubert يختم *L'Education sentimentale* في شكل «ذنب فأر» كما يقول بنفسه، لكنه يحرص على إنهاء فصولها بتحولات فجائية في مسار الحبكة، كارتداء Rosanette لحذاء Marie Arnoux (II، 5) أو اغتيال Sénécal لـ Dussardier (III، 5).

فبإمكان آخر جملة في فصل أن تتطابق مع تحول **طيمي**، بحيث ينفتح الفصل الموالي على موضوع آخر بعد حذف زماني أو مكاني، كما في المقطع الآتي:

هززت كتفي وأنا أنظر جهة الإنجليزي الصغير، ثم نمت...

الفصل الرابع

ونبهني ناقوس الوصول من النوم. فقد رست بنا السفينة في ميناء...

Villiers de L'Ile Adam, *Tribulat Bonhomet.*

وقد يحدث أن ينتهي فصل ما بمشهد وصفي يوقف مجرى الحدث، مما يخلق أثرا تعطيليًا، كما في روايتي *La Condition humaine* و*La Peste*، حيث يضبط وصف تقلبات الجو فيهما الإيقاع المأساوي للأحداث التاريخية المعروضة.

وإذا انغلق الفصل بغتة وسط إحدى الفقرات، فسينتج عنه أثر المفاجأة. وهذه التقنية، المماثلة لـ**المعاظلة** في الشعر (أي ارتباط معنى القافية في بيت بمعنى البيت الذي يليه)، تسمح بلفت الانتباه إلى المقطع الذي يفتتح الفصل التالي، وبإشاعة جو من الترقب والتوتر بواسطة الإيحاء بتعجيل الإيقاع السردي:

أيقظته نوبة سعال جاف عابرة من غفلته. كان جاره ينظر إليه.

الفصل الثالث عشر

كان شخصا نموذجياً في الغرابة وإثارة الاشمئزاز. عمره ينيف بدون شك على الستين، وربما على المئة.

Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, Denoël.

فقد أدت تقنية التقطيع في هذا النص إلى مضاعفة أثر المفاجأة لدى الشخصية -الشاهد، الذي تم إيقاظه بغتة من تأملاته.

المونتاج الزمني والمونتاج العاطفي:

إذا قبلنا اشتراطات **السرد اللاحق** (انظر ص.110 و111) بالنسبة للأحداث المحكية، سواء كانت هذه حقيقية أو خيالية، وإذا اعتبرنا الرواية قناة تواصلية مثلها

مثل وسائط أخرى كالمسرح والسينما والشرائط المصورة الخ -فسيمكننا دراسة العلاقات القائمة بين **الملفوظ** (أو**القصة**) **والتلفظ** (أي **المحكي** الذي نتعرف من خلاله على القصة). ويتحدد التعارض بينهما أساسًا في مستوى عرض تلك الأحداث المحكية. وهكذا، يمكن التمييز بين نمطين من **المونتاج**، أحدهما زمني والآخر عاطفي، وذلك بحسب صيانة ترتيب الأحداث أو الإخلال به:

المونتاج الزمني	المونتاج العاطفي
سردي	تعبيري
منطقي	أسطوري، إيديولوجي

و"المونتاج" لفظ مستعار من ميدان السينما، قوامه التعرف على أثر Kouléchov-Maskoujine، أي دلالة صورتين متعاقبتين على معنى مختلف تبعًا لترتيب ظهورهما. وقد أدى هذا الإثبات إلى نظرية **الممكنات السردية** التي طورها خاصة Claude Bremond.

غير أن Todorov، بمعارضته بين المونتاج المنطقي أو الزمني والمونتاج الأسطوري أو الإيديولوجي، يذكرنا عن صواب بقوة **اللامقول** أو **المسكوت عنه** والافتراضات المنطقية-الدلالية الكامنة في كل إبداع أدبي. فبين متواليتين سرديتين، ولو كانتا متجاورتين، تنعقد علاقة سببية ضمنية، وفق القول اللاتيني المأثور «posthoc, ergo propter hoc» (أي: على أثر ذلك، إذن بسبب ذلك).

ويكون المونتاج الزمني أو المنطقي **خطيًا**. ففي *Boule de Suif* مثلاً (كما في أغلب قصص Maupassant)، تم احترام التسلسل الزمني للتنقل في المكان. فالعربة تغادر Rouen، ويتم حجزها مؤقتا في مركز بريدي، ثم تستأنف رحلتها باتجاه Dieppe بعد التدخل المناسب للبطلة.

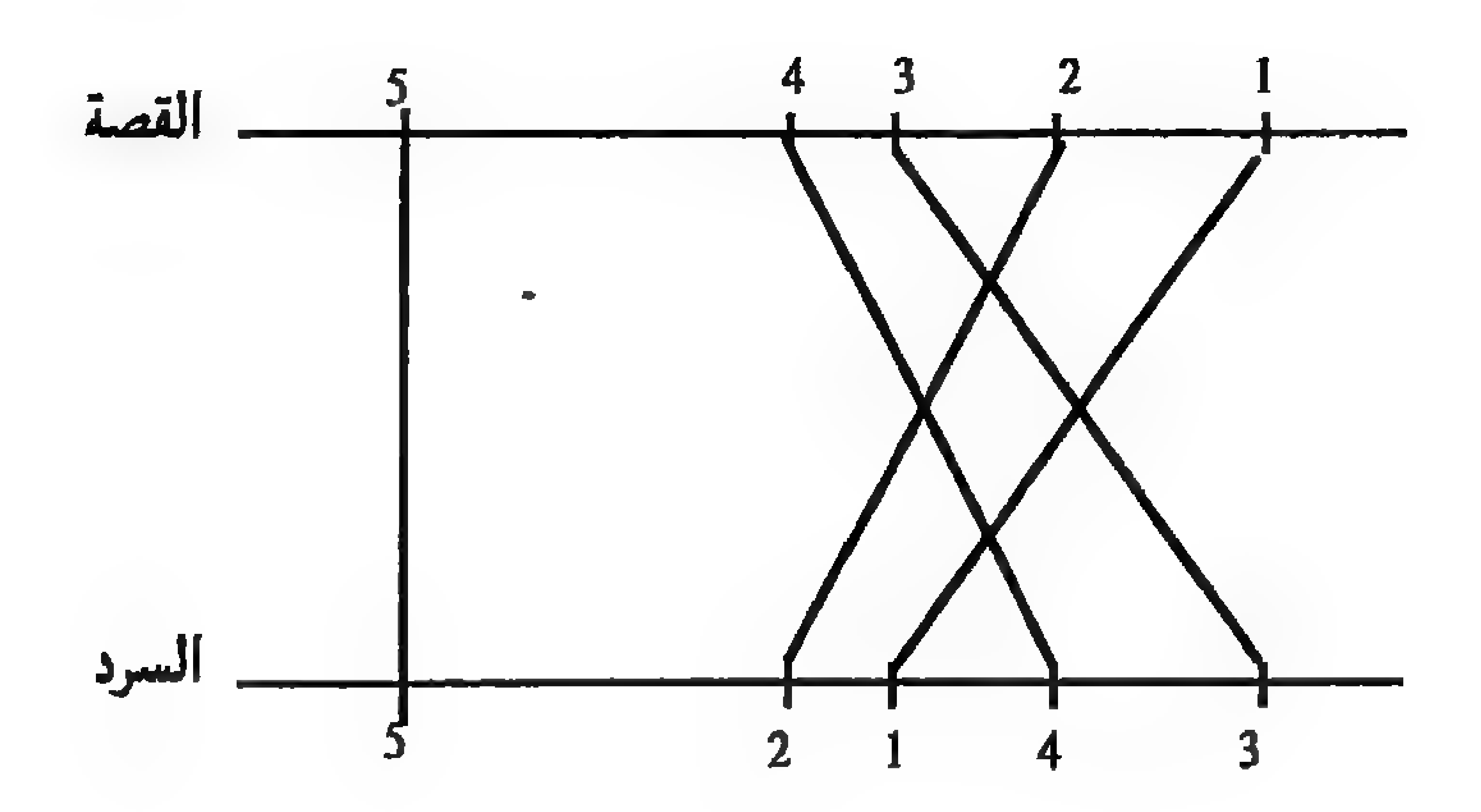
أما *la Duchesse de Langeais* لـ Balzac، فتقوم على مونتاج عاطفي،

وهو أكثر "روائية" من السابق، حيث تؤشر المراحل هنا على ما يعتري القلب من تحولات طارئة. فكأن الرواية هنا تأليف موسيقي لكثرة ماتنتقل من مقام حكائي إلى مقام حكائي آخر. ويمكن عرض التسلسل الزمني للأحداث فيها بواسطة الجدول الآتي:

5	4	3	2	1	
«وبعد شهور من رجوعها» موت الدوقة	«يعود بسرعة إلى فرنسا»	1823: العشيق يعثر عليها مترهبة في دير بإسبانيا	خمس سنوات من الغياب ..	1818: علاقة عابرة	1816: الزواج

ويكتسي ترتيب هذه الأحداث طابعا مختلفًا في الرواية: «هي ذي الأحداث في كامل بساطتها الأكيدة، وستأتي بعدها الانفعالات». فـ Balzac يبدأ بالحدث في أثناء حدوثه، ثم يتصدى بعد ذلك لتكوّن الانفعال، وأخيرا تستأنف الحبكة عملها، حيث يتحد الفعل والانفعال ليؤديا إلى ... موت البطلة الودود.

وهكذا، يمكن اختزال السيرورة السردية في الترسيمة الآتية، المعدلة للجدول السابق:



ونشير هنا إلى أن الأحداث "الواقعية" تأخذ مكانها في الخط المستقيم "الأول" من هذه الترسيمة، المصوغة انطلاقًا من نماذج Ricardou(53)، أي أنها وقعت في زمن سابق على زمن إدراك القارئ لها من خلال المحكي. وفي واقع النص، أي في **أدبيته**، يعتبر التقطيع الثاني التقطيع الأنسب ما دام التلفظ يقتضيه مباشرة. فالمستقيم الأول يطابق مرجعًا افتراضيًا **مجاوزًا للنص**، هو الحد الثالث في المثلث السوسيري الذي يفلت في حقيقة الأمر من دائرة السيميولوجيا الأدبية. لذلك، يمكن أن نتساءل: هل يكتسي مثل هذا البناء ملاءمة ما؟ ألا يوحي بقراءة واقعية ممكنة تدينها نظرية وممارسة الرواية الحديثة؟

2.5 نسق المحكي:

إن تحليل المحكي يعني، على نحو مثالي، تفكيكه إلى ذرات سردية، وذلك بعد القيام بتحديد متن من الوحدات أو المتواليات المنسجمة، التي تطابق مجموعة من الأفعال، أي مجموعة من "الأدوار" المستقلة عن الشخصيات التي تؤديها: «فما يتغير هو أسماء الشخصيات (وكذا صفاتها في الآن نفسه)، وما لا يتغير هو أفعالها أو وظائفها»(54).

وبالتعميم، يمكن إجراء مثل هذا التحليل على عمل روائي مستقل، حيث يتم عزل عدد من الوظائف التي تميز السيناريو المرصود للتفكيك (رواية تجسس، رواية تعلم، رواية طبائع، رواية شطارية، رواية هلع...). وكلما كان المحكي معياريًا، أي منسجمًا مع التقاليد الفنية الخاصة بجنسه، كان تحليله الوظيفي أسهل. لننظر مثلاً إلى العناصر الجوهرية التي يمكن أن تنختزل إليها معظم الروايات البوليسية، كما حددتها *Encyclopaedia Universalis*: «تنص إحدى البنيات الأساسية في الرواية البوليسية على اكتشاف جريمة غامضة، يعقبه تقصي الشرطة الرسمية لأسباب ارتكابها، ثم القبض على متهم أول، فارتياب المفتش السري الذي يواصل البحث. وتقع جريمة ثانية

تبرئ المتهم الأول. وأخيراً يتم القبض على الجاني الحقيقي (وغير المتوقع نهائيا) من لدن المفتش».

وليس صدفة أن ينتهي Claude Bremond، لدى دراسته لـ "منطق الممكنات السردية"(55)، إلى خلاصة في شكل تحصيل حاصل:

«وهكذا، تطابق الأنماط السردية البسيطة أشكال السلوك الإنساني الأكثر عمومية. فالعمل والعقد والخطأ والكيد...كل هذا مقولات كونية».

إن عمومية هذا النموذج تتجاوز آمال الناقد المحلل، الذي يجوز له أن يتساءل، بخصوص *La Princesse de Clèves* و *La belle du Seigneur* مثلاً، أي الروايتين يمكنها أن تُفلت من تسلسل "المتواليات السردية البسيطة" التي تعيد إنتاج الإواليات الثنائية بلا نهاية:

		هدف مدرك (مثال:نجاح التصرف)
	تحقيق ← (مثال: التصرف من أجل إدراك الهدف	**هدف غير مدرك** (مثال: فشل التصرف)
إمكان الفعل ← (مثال: الهدف المقصود)	.	
	غياب التحقيق (مثال: قصور ذاتي عجز عن التصرف)	

ومهما تكن الشكوك حول ملاءمة هذه الفرضيات لنصوص محكومة بقواعد رابطية لا تنسجم مع المبادئ التقليدية للمنطق الديكارتي (مثل *A la recherche du temps perdu*، و*Le Procès Verbal*...)، فمن اللازم

الاعتراف بالفائدة النظرية التي تمثلها.

فأسطورة مثل Cendrillon تبدو بمثابة إنجاز لهذه الترسيمة:

أ ← مِحَنٌ ← نجاح ← أ' > أ

في حين ب ← محن ← فشل ← ب ' = 1

(حيث أ هي Cendrillon، وب هي الأخوات الشريرات).

أما *L'Enfance d'un chef*، لـ Jean-Paul Sartre، فتعتبر نموذجًا للتسلسل المنطقي الكلاسيكي:

1- الوضع الأولي: الطفل.
2- القوة المشوشة: مِحَنٌ مؤهلة.
3- الحركية: المهمة المقصودة.
4- القوة الموازنة: النجاح والتمجيد.
5- الوضع النهائي: الرئيس.

فهذه البنية المعيارية، المدعوة أحيانًا خماسية لافتراضها خمس مراحل، تبدو هنا محاكية تمامًا لرواية التعلم التي تقوم على إضفاء الشرعية على البطل من خلال أعماله الفحولية!

3.5 الأفعال والشخصيات:

* **الأبطال/الشخصيات الثانوية:**

يمكن أن نخشى أن يكون مفهوم **البطل** ناتجًا عن الود والتعاطف اللذين يشعر بهما القارئ نحو شخصية يتماهى معها أو يعتبرها قبليًا ناطقة باسمه. وقد ظل الروائيون غالبًا يفضلون مثل هذه الشخصية، إلى أن جاء الروائيون الجدد خاصة، فشككوا بحق

في هذا النمط من الشخصيات (انظر مثلاً كتاب Nathalie Sarraute: *L'Ere du soupçon*، منشورات Gallimard، 1956). فعلى أي شيء كان يرتكز ذلك التفضيل؟ إذا كان الأمر يتعلق بمجرد إضفاء قيمة اجتماعية أو ثقافية أو أخلاقية على الشخصية الروائية، فذلك لا يعتبر من اختصاص الدراسة السيميائية للنص بحصر المعنى. أما إذا كان يتعلق، خلافًا لذلك، بمجموعة من العلامات القابلة للكشف على المستوى الشكلي، فإن الفرق المدرك حدسيًا يمكنه حينئذ أن يكون موضوع تحليل دقيق. وقد سبق أن كان البحث عن البطل ذا ملاءمة، على المستويين الميتافيزيقي والنفسي لدى Tomachevski كما لدى Mauriac(56)، ولكن أيضًا على مستوى التحليل الوظيفي:

> «يمكن للمؤلف أن يخلق إحساسًا بالتعاطف مع تلك الشخصيات التي يمكن لطبعها في الحياة الواقعية أن يثير في القارئ شعوراً بالإشمئزاز والنفور. فالعلاقة العاطفية مع البطل يكيّفها البناء الجمالي للعمل، ولا تتطابق مع السنن التقليدي للأخلاق وللحياة الاجتماعية إلا في الأشكال البدائية»(58).

ويمكن التعرف على البطل:

* إما بتمظهره الفعلي في المحكي: فهو أول من يسمى في الغالب، والبطلة هي أول امرأة تُرَى أو بالأحرى توصف (انظر تأملات Stendhal على هامش *Lucien Leuwen*: «سيقول الناس إنها البطلة لا ريب في ذلك. وهو اعتراض سنبدي الرأي فيه لاحقًا. ومع ذلك ينبغي إظهار البطلة».

* وإما بموقعه ضمن نسق الأدوار. وتعتبر السيرة الذاتية (بما هي ملفوظ **حكائي متماثل ذو تبئير داخلي**، انظر ص. 102) مثلاً نموذجيًا لذلك: فالبطل هو الشخصية الوحيدة التي تتطابق مع ضمير المتكلم. ولكن، من هو بطل *Les Mandarins*، رواية Simone de Beauvoir، الذي يعلن عنوانها فوراً عن **تبئير متعدد**؟ ومن هو بطل *Degrés*؟ هل هو **المسرود له** أم أحد الساردين

اللذين يُنطقهما Michel Butor؛

* وإما بمقدار واختيار العلامات الأسلوبية التي تسم شخصية ما بميسم البطل. ويمكن رصد بلاغة التوسيم هذه من جانبين:

- وفرة العلامات، كأساليب التفخيم وتقارب وجهات النظر المختلفة الخ. وهو ما يدعوه Michel Zeraffa (58) بالشخصية المدورة، المتعارضة مع الشخصية المسطحة.

- قلة العلامات، بحيث تكون كثافة الشخصية نتيجة لحيادها ولقابليتها للتعبئة بدلالات متعددة. وهذه الطريقة تفضلها Françoise Sagan: «لا أريد أن أصف بطلاتي وصفًا حسيًا، فذلك يحول دون تشكُّلِهِنَّ تلقائيًا في مخيلة القارئ».

* الشخصيات وعلاقاتها:

تتحدد الشخصية الروائية في جوهرها تبعًا للعلاقات المختلفة التي تنعقد ضمن المحكي. وتعتبر الإحالة على المرجع والتفكيك انطلاقًا من "مفاتيح" جاهزة إجراءين يتسمان جزئيًا بالتهافت ويرعيان خلطا مؤسفًا بين الشخص (الواقعي) والشخصية (الخيالية). وقد أوضح Henri Mitterand مثلاً، في دراسة بعنوان: «الأنثروبولوجية الأسطورية: نظام الشخصيات في *Thérèse Raquin*»(59)، أنه من العبث واللاجدوى تحليل طباع شخصيات Emile Zola بالإحالة على نماذج بشرية حقيقية. ذلك أن تصويره لشخصياته يحيل في حقيقة الأمر على ترتيبات منبثقة من معرفة فراسية متداولة في القرن التاسع عشر، ويكتفي بالإسهاب في مجاليها المبسطة.

وفي *La Condition humaine* لـ Malraux تجسد كل شخصية موقفا ثوريا نوعيا، بحيث يتحدد Tchen الثوري بعلاقته مع Katow المحترف ومع Hemmerlich الشهيد الخ. أما دور François Lamballe في *Drôle de jeu* لـ Roger Vailland، فيتحدد في ضوء دور Frédéric. والأمثلة كثيرة.

لكن ثمة ثنائيات أخرى تتشكل على مستوى الشخصيات الثانوية. ففي *Lucien Leuwen* لـ Stendhal، تتعارض شخصية M. de Goello، «وهو شاب أشقر طويل القامة، ضامر الجسد، جاف الطبع...»، مع شخصية L. Roller، «وهو شاب طويل ذو شعر أسود وسَبْطٍ...». ويمكن التساؤل هنا: ألا يعتبر هذا التعارض بين البطل والشخصية الثانوية، ثم التمييز بين الشخصيات الثانوية نفسها، أحد القوانين العامة لبناء الشخصية في الرواية الكلاسيكية وأحد شروط **مقروئيتها** كذلك؟

وتنضاف إلى هذه الثنائيات تراتبيات دلالية (خصال أو عيوب، روحية أو بدنية) وبلاغية (بنيات تركيبية معقدة في مقابل أنساق كنائية أو استعارية مقبولة) لتكمل هذه الرؤية المانوية للعالم الروائي، وذلك بوضعها الفرد -البطل ضمن شبكة علاقية غير تبادلية، يحتل هو مركزها، وتدور في فلكها كوكبة الشخصيات الثانوية، تلك التي يصفها Mauriac باحتقار بكونها «أدواراً إضافية».

* **النموذج العاملي:**

يمكن للمحكي الروائي أن يشتغل بمعزل عن الشخصيات التي تبدو متعاوضة: فقد أنتجت السيدة Bovary "البوفارية"، التي سيجسدها رجل هو Henry في الصياغة الأولى لرواية *L'Education sentimentale*، وFrédéric في صياغتها الثانية. أما موضوع *Le Mur* لـ Sartre، فهو «خمس نكسات صغيرة، هزلية أو مأساوية، تقابلها خمس حيوات»، تتناول كل واحدة منها قصة مستقلة ذات شخصية مركزية واحدة هي على التوالي Pablo وEve وPierre وLulu وLucien Fleurier، دون أن يغير ذلك من الدلالة الفلسفية للقصص الخمس. في حين تذوب الشخصية الفردية في روايات Beckett أو Le Clézio إلى حد اختزال اسم "البطل" إلى حرف (H,M) أو إلى علم مجرد: Adam. وفي قصة مثل *La ficelle* لـ Maupassant، فإن المسمى الذي يعطي اسمه للعنوان يلعب دوراً لا يقل أهمية عن أدوار الكائنات البشرية (النورمانديين المضحكين) التي تنعقد حولها الحبكة بطريقة مرجعية ذاتية. كما إن

إحدى الشخصيات الرئيسية في *Les enfants terribles* لـ Jean Cocteau هي شيء كروي، تارة كرة ثلج وتارة كريَّة مخدر، يقذفه من أجل التشويش المدعو في الرواية بـ "Le Coq"، أي القرين الجناسي لاسم المؤلف Jean Cocteau.

إن بطل الفعل الروائي، مجرداً من سماته الفردية، سواء كان بشراً أو حيواناً أو شيئاً أو قوة خارقة، يمكن اعتباره إذن **فاعلاً** أو **عاملاً**. ويعرف Greimas (60) "العامل" انطلاقاً من الوظائف السردية الست الناسخة للنموذج الوظيفي المتعلق بـ " البنية التركيبية للغات الطبيعية» (انظر "إسهام اللسانيات" وترسيمة Jakobson في ص. 72):

المرسل ← **الموضوع** ← المرسل إليه

المساعد ← **الذات** → المعارض

ويعتبر هذا **النموذج العاملي** ذا ملاءمة منهجية تامة في وصف علاقات الشخصيات بعضها بالبعض في حكاية مثل **Tristan et Iseut** حيث يمكن اختزالها كما يأتي في هذه الترسيمة:

العوامل	**الممثلون**
المرسل	الحظ (سعيداً كان أو نحساً).
الموضوع	Iseut الشقراء.
المساعدون	Marc السلطان وBrangien.
الذات	Tristan.
المعارضون	الماكرون، Frocin، Iseut ذات الأيادي البيضاء.
المرسل إليهم	الشرعي: السلطان:Marc، العاطفي: الزوجان الحتميان.

ويُرمز إلي الرغبة بواسطة شراب المحبة. كما أن باستطاعة نفس الشخصية أن تضطلع بوظيفتين، بحيث يزدوج دورها العاملي، مثلما هو حال السلطان Marc الذي أثار التباسه أنواعًا شتى من المجادلات والتأويلات.

وإذا كان **التحليل العاملي** مفيداً من حيث قدرته على إبراز دور البنيات اللغوية في تنظيم عالم **المتخيل** الحكائي، فإنه سرعان ما يفقد إجرائيته لدى تطبيقه على نصوص تأبى الانحباس في نظام آلي وصارم من القوى الفاعلة، مثل *Manon Lescaut* و*La Vie de Marianne* و*Sous le soleil de Satan* . وحتى في النص الخرافي البسيط، ينبغي أن نتساءل دومًا، مع Philippe Hamon، عن أثر السمات الفردية في تطور الحبكة: «إذا كان محكي ما يروي قصة ملك وراعية، فلا بد، عند التحليل، من معرفة المحور الذي يتعين مراعاته، هل هو محور الجنس أم محور العمر أم محور التراتبية الاجتماعية...أم كل هذه المحاور في آن واحد»(61).

لذلك، فإن مفهوم **العامل** لا يمكنه أن يلغي مفهوم **الشخصية** ولا أن يُنسي أهمية دراسة توسيماتها.

6. الشعرية وعلم السرد

ما هي **الشعرية**؟ ما هو موضوعها؟ ما هي الصلات التي توحّد بين **علم السرد** والشعرية؟ يقول Tzvetan Todorov:

«ليس هدف هذه الدراسة إنتاج خطاب ترديدي حول عمل أدبي ملموس أو تلخيصه على نحو عقلاني، بل اقتراح نظرية تهتم ببنية الخطاب الأدبي وطريقة اشتغاله، نظرية تحدد قائمة الممكنات الأدبية التي تصبح معها الأعمال الأدبية الموجودة حالات خاصة منجزة»(62).

تهتم الشعرية إذن بالأشكال الأدبية عمومًا، وليس بالتفرد الخاص لهذا العمل أو ذاك. وينحصر موضوعها، طبقًا لأمنية Roman Jakobson، في إبراز «ما يجعل من رسالة لغوية ما عملاً فنيًا» (63)، أي الوظيفة الجمالية للغة أو، بتعبير آخر، **أدبيتها**. فالكلام من أجل الإخبار هو شأن اللسانيات أو البلاغة أو التداولية. أما الحاصل الفني للغة، فهو من اختصاص الشعرية، التي يمكنها أن تكون معيارية (كما في أغلب «فنون الشعر») أو وصفية ببساطة (وهو الاتجاه السائد حاليًا). وهذا الوصف -الذي لا يلغي الذاتية والذوق واحتمالات الإسقاط غير الإرادي، ما دام يشمل إحدى أغنى وظائف اللغة- يسعى إلى التخلص من ضبابية النقد الانطباعي والتعليق المزاجي، المتألقين أحيانًا والمتعذر دومًا التحقق منهما. كما يتجنب إحراجات التأريخ الأدبي.

وهكذا، تتقيد الشعرية بتحليل البنيات والتقنيات. إنها "سيميائية نصية" تُعنى بالدراسة الشكلية للنص الأدبي. وفي مجال النص الروائي خاصة، تجد هذه الدراسة

أصولها في كتاب Percy Lubbok: *The Craft of fiction* (1921) الذي يهتم بالحاصل الجمالي للرواية، على عكس كتاب Henry James: *The Art of fiction* (1884) الذي يهتم بأدوات إبداعها.

أما علم السرد، فهو نوع من "الشعرية المقيدة" المختص بالظاهرة الروائية وحدها: فأنساق **التبئير** (من يرى؟ من يتكلم؟) وغذجة المونولوجات الداخلية مثلاً هما من اختصاص علم السرد. أما مفهوم "الشخصية"، فقد لا يتعلق بهذا العلم مادام إنتاج المعنى، في هذه الحالة، ليس شأن اللغة الروائية وحدها. إن علم السرد يسعى إلى أن يكون نسقيًا. وهو، ككل نسق، يفرط في التنظير. ومع ذلك، فقد سمحت جهوده المنهجية بأن يكتسب النقد الأدبي دقة ومصداقية غير معهودين، وهو أمر لا يستهان به. فقد أصبحت تصنيفات **المحافل السردية** ووجهات النظر والأنساق الزمنية ميادين للتحري والاستكشاف الواسعين، تحظى بموافقة الباحثين النسبية، وإلا فبإجماعهم المطلق.

1.6 المحفل السردي:

ولعل أكثر الأسئلة مباشرية وقابلية للإجابة السهلة يتعلق بمعرفة «من يتكلم» في المحكي، أي معرفة **المحفل** الذي يحتكر **صوت** السرد. إنه **المؤلف** في رأي الحس المشترك، هذا الحس الذي يطابق، بدون حق ولا مسوّغ، بين أقوال وأفعال «الشخصيات» الروائية الخيالية ومواقف وأفكار "الشخص" الحقيقي، أي الكاتب. ويكفي أن نلاحظ اشتغال **الواصلات** السردية في أي نص سردي، مهما يكن طوله، لنقطع بضرورة تفادي مثل هذا الخلط الشنيع الذي يرعاه، بطيبة خاطر، نوع من "النقد" الولوع بالتفاصيل المستمدة من سيرة الكاتب الذاتية ومن اعترافاته الشخصية، وهو نقد صحفي أكثر مما هو نقد أدبي.

لنتفحص هذه الأقصوصة: *Madame Baptiste*، ولننظر فقط إلى العناصر المتعلقة بدراسة المحافل السردية:

لما دخلت قاعة المسافرين في محطة Loubain ، كان أول ما استرعى انتباهي هو الساعة الحائطية. فقد كان عليّ أن أنتظر ساعتين وعشر دقائق قبل وصول القطار السريع القادم من باريس (...).
كانت رؤية عربة نقل الموتى بمثابة عزاء لي. فقد ربحت عشر دقائق على الأقل (...).
وسألت: «إنها جنازة مدنية، أليس كذلك؟» (...). فباح لي بصوت منخفض جاري المجاملُ: «أوه! إنها قصة طويلة» (...). وطفق يحكي... (عن حياة وانتحار السيدة Hamot، واسمها قبل الزواج Fontanelleوعن اغتصابها من لدن مزارع يدعى (Baptiste).
ثم سكت الراوي (...).
ولم أندم على مرافقتي هذا الموكب.

هذه الأقصوصة موقعة باسم Maufrigneuse، وهو اسم مستعار يختفي وراءه الناشر أو المؤلف المفترض. أما المؤلف الحقيقي (الذي يصلح له هذا الاسم المستعار كعذر)، فهو Guy de Maupassant.

فمن هو هذا الذي يقول «أنا» في النص؟ ليس هو، بكل تأكيد، Maupassant، الذي يحرص على الغياب، والذي لا يمكن اتهامه إطلاقًا بالتسلي برؤية جنازة. إن الحَاطَّ شخصية خيالية تمر بمدينة خيالية، وتقدم هنا المحكي الحقيقي، أي محكي «الجار المجامل» الذي هو سارد ثان. وهذا المحكي، المكتنف في المحكي السابق، يخاطب نظريًا السارد الأول، رغم أنهما معًا يخاطبان **مسروداً له** كامنًا هو القارئ (سواء كان أحد المشتركين في جريدة Gil Blas، حيث نشرت الأقصوصة لأول مرة، أو من الأجيال اللاحقة).

ويتوسل هذا المحكي القصير بتقنيات سردية عدة، إما متناوبة وإما متراكبة. والقارئ نفسه، بوصفه أحد أطراف العقد التواصلي، على الأقل بكيفية ضمنية، هو مشارك في إنتاج المحكي، باعتباره كاتبًا له لدى كل قراءة. أما الآخران، فهما مؤلفان

مختلفان. فالأول يبدو كاتبًا حكاية لمتلق مجرد، والثاني يكتفي بالتكلم: فهو «راو» يحكي...«قصة طويلة»! وهما معًا شخصيتان **حكائيتان متماثلتان** في اصطلاح Genette، أي تنتميان إلى عالم المتخيل الذي تحكيانه، كل واحدة بضمير المتكلم. ويعتبر المحكي الثاني، المتضمن في الأول، **ميطا حكائيًا** بالنسبة لهذا الأخير. وفي *Boule de suif* مثلاً، يعتبر المحفل السردي (أي المؤلف نفسه، Maupassant، الذي لا يساهم في الحدث الذي يتولاه بالوصف) **غير مشخص في المحكي**، أما السيدة Baptiste، وهي شخصية غير حقيقية، فشخصية **حكائية متغايرة** بالنسبة إلى السارد الأول مادام أنها، وقد ماتت، لا ترتبط فعلاً بأية علاقة تماسٍّ أو تجاوُرٍ معه (64). وهذه الحالة تذكرنا بأخرى مماثلة هي حالة Alphonse Daudet سارداً بضمير المتكلم، ولقارئ باريسي، قصة البابا مع بغلته، وهي مغامرة لم يشارك فيها طبعًا بكيفية مباشرة («*La Mule du pape*» ضمن *les lettres de mon moulin*).

2.6 أنماط التبئير الثلاثة:

يختص مفهوم **وجهة النظر** بصيغة التلفظ. ويتعلق الأمر بطرح الأسئلة الآتية: «من يرى؟ ومن أية زاوية؟ هل من منظور علاقة مباشرة مع الواقع أم من منظور تباعُدٍ عنه؟».

إن كل روائي يتساءل عن نسبة الذاتية المسموح بها في التعبير عن شخصيته الخاصة، وعن طفو علامات ذاته المتلفظة («تدخلات» المؤلف) على سطح الملفوظ. وهكذا، تعترف Marguerite Yourcenar بإيثارها تقنية المحكي بضمير المتكلم، حتى ولو كانت الرواية تاريخية، لأنها تلغي وجهة نظر المؤلف. ومع ذلك، فالأمر يتعلق بمفهوم ملتبس طالما تم الاكتفاء بمواجهة أنصار الذاتية بعقيدة الموضوعية المطلقة. ويمكن إيجاز أبحاث Georges Blin (65) و Jean Pouillon (66) وTzvetan Todorov (67) و Gérard Genette (68) وJaap Lintvelt (69) في

الجدول الآتي:

1- التبئير الصفر (Genette): «رؤية الإله».

الرؤية الخلفية (Pouillon).

السارد > الشخصية (Todorov).

النمط المؤلفي (Lintvelt).

2- التبئير الداخلي: وعي ذات شاهدة

الرؤية المشاركة.

السارد = الشخصية.

النمط الممثِّلي.

3- التبئير الخارجي: رؤية موضوعية خالصة لا تخص أحداً.

تقنية "السلوكية".

السارد < الشخصية.

النمط المحايد

ملحوظة:

تلاحظ Mieke Bal، في نقدها الصائب للهشاشة الطفيفة لاصطلاحات Genette: «إن الشخصية، في النمط الثاني، رائية. أما في النمط الثالث، فلا ترى: إنها مرئية. ولا يقوم هذا الفرق (...) بين محافل رائية، بل بين موضوعات الرؤية»(70).

إن هذه الترسيمة الثلاثية، رغم إحكام تنسيقها، لا ينبغي أن تنسينا أن الأشياء، عند التطبيق، هي أكثر مرونة وأشد تعقيداً في آن واحد. والدليل على ذلك أنه بعد أن تم تقديم الشخصية الرئيسية في *Germinal* مثلاً، وهي Etienne Lantier، والتعريف بها كبطل، فقد تم تبني وجهة نظر هي إجمالاً متعلقة به، وإلا فبكل واحدة من الشخصيات. إنه إذن انتقال من وجهة نظر صفر، ذات معرفة كلية بالأشياء، إلى

التقنية المدعوة بـ "الواقعية الذاتية"، التي لم تعد بؤرتها بؤرة المؤلف، بل بؤرة شخصيات المحكي. وهكذا، فمعظم روايات القرن التاسع عشر تستعمل التبئير الداخلي ذا البؤرة المتحولة.

3.6 الوضع السردي:

هل يجوز لنا أن نضيف إلى الأنساق السابقة مفهوم "الوضع السردي"، الذي يعتبر، بتوفيقه بين "الأصوات" و"الصيغ"، المحصلة الأدبية الفعلية لنماذج مثالية؟ لا بد من الإشارة أولاً إلى أن طغيان التنظير ذو أثر واضح هنا كذلك. فهذا Gérard Genette مثلاً لا يتردد، في *Nouveau discours du récit* (Seuil، 1983). في اقتراح نظام جديد ذي مداخل ثلاثة تراعي المستويات والعلاقات السردية وأنماط التبئير كذلك:

<table dir="rtl">
<tr><th>المستوى</th><th>العلاقة</th><th>التبئير</th><th>النمط الحكائي المتغاير</th><th>النمط الحكائي المتماثل</th></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="3">حكائي خارجي</td><td>0</td><td>Tom Jones
(Fielding)</td><td>Gil Blas
(Lesage)</td></tr>
<tr><td>داخلي</td><td>Le Portrait de l'artiste
(Joyce)</td><td>La Faim
(knut Hamsun)</td></tr>
<tr><td>خارجي</td><td>The Killers
(Hemingway)</td><td>L'Etranger (?)
(Camus)</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="3">حكائي داخلي</td><td>0</td><td>Le Curieux impertinent
(Dans Don Quichotte de Cervantès)</td><td rowspan="2">Manon Lescaut
(Abbé Prévost)</td></tr>
<tr><td>داخلي</td><td>l'Ambitieux par amour
(Dans Albert Savarus de Balzac)</td></tr>
<tr><td>خارجي</td><td></td><td></td></tr>
</table>

فهل لهذه المزايدة التصنيفية مايبررها؟ هل الأمثلة المستشهد بها ذات دلالة ما أم هي مجرد نوادر مَتحفية؟ ثم إن بعض الخانات فارغة، حيث تبدو النظرية مجاوزة للواقع! أما رواية Camus، فهل هي في مكانها المناسب؟ إن ساردها Meursault يجسد مفارقة تقنية، وGenette يتحرى كل الإمكانيات قبل أن يختار أولاها، وهي فيما يبدو أقلها رداءة. وبالفعل، فقد يتعلق الأمر في *L'Etranger*:

- بتبئير داخلي ذي ضمير المتكلم،
- أو بسرد حكائي متماثل محايد.
- أو بتبئير داخلي مع تعريض شبه كامل للأفكار.

قد يبدو مثل هذا التشخيص للمحكي مفرطًا: فهل يكون الناقد السردي مجرد مستخدم معماري محكوم عليه برسم مسالك الإبداع الأدبي وممراته؟

ولنشر، بخصوص رواية Camus هذه بالذات، إلى أن الأسئلة التي يثيرها Genette تسهم في إضاءة النص على نحو جديد. فالبطل -السارد «يحكي ما يفعله ويصف ما يدركه، لكنه لا يقول (ما الذي يعتقده بالمناسبة، بل هل يعتقد شيئًا بالمناسبة». إن هذا الهذر الإرادي واحتياطات الجملة الثانية هذه يثبتان التقاء الشعرية والنقد. وبالفعل، فإن التحليل السردي الدقيق يسمح بتفادي الأحكام التعسفية. فلا يمكن معرفة ما إذا كان للبطل- السارد وعيٌ يسكت عنه أو لا. لذلك، فإن عبارة Sartre الموجزة، التي تنص على أن البطل العبثي، وهو وريث الواقعية الجديدة الأمريكية، يشبه زجاجة «شفافة بالنسبة للأشياء وكثيفة بالنسبة للدلالات»(71)، تمتاز بالبلاغة، لكنها تطابق قراءة لا تراعي طرافة الميثاق السردي الذي يقترحه Camus.

إن الوضع السردي، الناتج عن تداخل سجلين، يتعلق أحدهما بالتعبير (الأدبي) والآخر بطرائق الرؤية، ليس ثابتًا أبداً ولا محدوداً بشكل نهائي. فالرواية "التقليدية" *Mont-Oriol* أو *le Père Goriot*) أو *L'Or* مثلاً) تبتدئ **بسرد حكائي خارجي** سرعان ما يستخدم بالمناوبة تبئيراً داخليًا. وفي **الرواية التحاورية** *Les*

(Révoltés de la Bounty لـ Jules Verne أو Le Sagouin لـ François Mauriac على سبيل المثال) يمحي مؤقتا حضور السارد أو السراد، حيث تتحاور الشخصيات مباشرة. أما الرواية التراسلية، فهي، بتدخل ذوات متلفظة عدة، تضاعف وجهات النظر والمحافل السردية. وينطبق نفس الأمر على المحكي المتزامن (مثل Le Sursis لـ Sartre) أو على الرواية التي تصوغ مادتها الحكائية من وثائق ذات أصول ومراجع مختلفة (مثل Les Faux-Monnayeurs لـ Gide). أما في روايات La Dentellière لـ Pascale Lainé و Le Roi des Aulnes لـ Michel Tournier و Le Dîner en ville لـ Claude Mauriac مثلاً، فتتناوب وجهة النظر و/أو المحافل السردية.

وبخصوص الروايات التي تستعمل الزمن الحاضر، فمن الصعب القول هل تقوم على السرد الفعلي أو على مناجاة الذات أو على المونولوج الداخلي أو على الحلم الشاعري أو على التأمل الفلسفي. كما أن التباس الوضع السردي يتجلى تمامًا في نصوص جد متنوعة مثل Pilote de guerre (Saint-Exupéry) و Désert (Le Clézio) أو Splendid Hôtel (Marie Redonnet). لكن، هل يتعلق الأمر برواية حقًا؟ إن نظام التمثيل الذي تفترضه هذه النصوص غير مألوف، بحيث يصعب على القارئ اعتبارها روايات، مثلما لا يرغب مؤلفوها أنفسهم بدون شك في اعتبارها كذلك. أمّا الناشرون، فيترددون بين عدم الإشارة إلى جنس قد ينتمي إليه النص وبين الإشارة المحتشمة إلى علامة "رواية" التجارية في صفحة الغلاف.

*** أثر الغيرة:**

كثيرة هي "الروايات الجديدة" التي تستثمر ازدواجية الميثاق السردي. فهذه رواية La Jalousie مثلاً، لـ Alain Robbe-Grillet تقحم القارئ فوراً، أي منذ عنوانها، في صميم الالتباس. ذلك أن كلمة "Jalousie" تكتسي تعدداً دلاليًا، بحيث يحظى معنيان اثنان على الأقل بقبول المعاجم، أحدهما يتعلق بالحياة الخيالية والآخر

بعالم الأشياء. فقد ورد في تعريف قاموس *Le Petit Robert I* للكلمة ما يلي:

1. «إحساس مؤلم تولده، في من يعانيه، اقتضاءات حب قلق، ورغبة في التملك المطلق للشخص المحبوب، والخوف أو الشك أو التيقن من خيانته».

2. «وشيعة من خشب أو معدن يستطيع المرء من خلالها أن يرى دون أن يراه أحد».

وبالفعل، يستدرج Robbe-Grillet القارئ إلى لعبة الانكشاف والانكساف المستمرة، التي رهانُها هو التعرف على هوية السارد. فرغم احتجاب هذا الأخير كشخصية، فهو يمتلك رؤية ذات معرفة مطلقة بالأشياء. ومع ذلك، فهو ممثل وليس مؤلف المحكي المتخيل. إن وضعه، إذا جاز التعبير، **حكائي متغاير ومتماثل** في آن واحد، أو **عبر-حكائي**، وهو نمط خنثوي ينبغي إضافته إلى آخر الجداول السردلوجية! ذلك أن "مدرسة الرؤية" تدرك ذروتها في رواية *La Jalousie*، بحيث تمتزج فيها أقصى الموضوعية بأقصى الذاتية.

ويعتبر البناء للمجهول الصيغة المستعملة لتعيين بؤرة السرد في الرواية. وهو يطابق رؤية ملاحظ مجرد، أو ما تدعوه Bruce Morrissette(72) بـ "الأنا-العدم". فبشكل غير محسوس، توحي الرواية بأن شخصية"A" المحورية، تلك التي تترصد الأشياء والحركات، هي شخصية غيور متلصص مهووس. فالذي يتجسس على المرأة -ويصفها كذلك- هو زوجها إذن. هو ذا مفتاح النص: فالسارد حاضر إزاء شخصية ثالثة مقعرة هي Frank، العشيق المفترض. وبما أنه غائب دومًا عن الملفوظ، فهو حاضر باستمرار في التلفظ، مادام الخطاب أو المحكي أو المونولوج الداخلي -وكل هذا ثمرة فكره القلق وهذيانه التأويلي- منبثقًا من ذاته. وهكذا، قد يكون ملائمًا إضافة سؤال: «من يفكر؟» إلى سؤالي: «من يرى؟» و«من يتكلم؟».

4.6 الزمنية:

*** أزمنة الأفعال:**

على المستوى النحوي، تتعلق دلالة أزمنة الأفعال باستعمالها في السياق السردي أساسًا. فلا شك في أن دورها هو إبراز تعارض وجهات النظر أو المحافل السردية أكثر مما هو الإشارة إلى سيرورة زمنية (تشمل الماضي - الحاضر - المستقبل). وهكذا، وانطلاقًا من تحليل الفوارق الزمنية، يقدم Harold Weinrich إضاءة جديدة لنص Camus هذا:

> **كانت ذبابة نحيلة تحلق منذ لحظة في الحافلة المفتوحة النوافذ مع ذلك. في صمت وعياء، كانت لا تكف عن الذهاب والإياب بحركات غير مألوفة. وفجأة افتقدتها Janine. ثم رأتها تحط على يد زوجها الثابتة. كان الجو بارداً. فكانت الذبابة ترتعش لدى كل هبة ريح رملية تصر على الزجاج.**
>
> **وكانت الحافلة تتراجع وتتمايل وتتقدم بالكاد وسط الضوء. فنظرت Janine إلى زوجها...**
>
> Albert Camus, *La Femme adultère*, Gallimard.

يلاحظ Weinrich بأن التغيرات الزمنية تعمل في بداية المحكي هذه كعلامات تسمح للقارئ بتخمين تراتبية الشخصيات. وبالفعل، فكل انتقال من **ماضي الديمومة** (كان + فعل مضارع) إلى **الماضي البسيط** (فعل ماض) يتصاحب هنا مع تغير الفاعل. لذلك، يستطيع القارئ أن يتوقع تسليط المؤلف الضوء على الفاعل الذي يقع عليه الفعل الماضي البسيط، أي Janine، الموصوفة بالخيانة الزوجية(73).

زد على ذلك أن بإمكان هذه العلامات التركيبية أن تؤثر في توزع النص إلى خطاب وسرد. فجملة «نظرت Janine إلى زوجها» تتعلق فعلاً بسرد ذي تبئير خارجي. أما جملة «كان الجو بارداً»، التي تستعير ماضي الديمومة من التعبير الإنشائي للأسلوب

غير المباشر الحر، فتتطابق إما مع «خطاب معيش» وإما مع وصف. فالفعل الدال على ماضي الديمومة يلغي مفعول العلامات الشكلية التي تسمح بالتعرف على تلفظ المؤلف وعلى أفكار الشخصية. بل إن المونولوج الداخلي نفسه يتم **تسريده**، إلا إذا وجب اعتبار المحكي متمحوراً على وعي شخصية شاهدة، أي **حكائية متماثلة**، وفي هذه الحالة، فالأمران سيان بدون شك.

ترى هل يمكن توسيع فكرة Weinrich واعتبار أن الاستعمال المطلق للحاضر يؤشر اليوم على مرحلة جديدة في سعي الرواية إلى التخلص من القوالب الموروثة عن الرواية التقليدية؟ «إن روايات Balzac و Flaubert وZola وحتى Proust تتعارض مع تقنية الماضي البسيط النشيطة العزيزة على Voltaire. فإذا كان السرد في القرن الثامن عشر يقوم على استعمال الماضي البسيط، فإن ما يهيمن على النثر السردي في القرن التاسع عشر هو ماضي الديمومة». من هذا المنظور، ما الذي يمكن قوله عن السرد في القرن العشرين؟

إن المقاربة السردلوجية، بإهمالها الأوجه الصرفية – التركيبية وعنايتها بمتواليات أوسع وأشمل، تدرس تمظهرات البنية الزمنية وفق مقولات **الترتيب** و**المدة** و**التواتر**.

الترتيب: *

تتعدد العلامات الدالة على الزمن في الأدب الروائي الكلاسيكي. ولعل مطلع *Une vie* لـ Maupassant يقدم أحسن مثال على ذلك: ففيه يعرف القارئ عرَضًا تاريخ حدوث القصة بواسطة الروزنامة التي تعلّم فيها البطلة Jeanne الأيام التي تنصرم.

> **أزالت من الحائط الورقة المقواة الصغيرة المقسمة إلى شهور، والحاملة وسط رسم تاريخ السنة الجارية 1819 بأرقام ذهبية، ثم شرعت تشطب بجرّات قلم الأعمدة الأربعة الأولى، ضاربة على الأيام المخلدة لذكرى القديسين وصولاً إلى يوم 2 مارس، وهو تاريخ مغادرتها لمدرسة**

الراهبات.

وليس Zola بأقل ضبطًا للوقت من معاصره: **«وكان الرجل قد غادر Marchiennes حوالي الساعة الثانية»**، ولا بأقل دقة منه: **«وأعلنت الساعة الجدارية في القاعة عن الساعة الرابعة بصوت يشبه صوت الوقواق»** (*Germinal*).

في حين يحتاج قارئ *L'Emploi du temps* لكثير من التفاني والدأب من أجل إعادة تشكيل النظام الزمني المعقد الذي تخيله Michel Butor. فكل عنوان فرعي في هذه الرواية يشير إلى وقت معين، مثل: **«شتنبر، يوليوز، مارس»**، الذي يعني أن السارد، في شتنبر، أعاد قراءة ما كتبه من مذكرات يوم 3 يوليوز تتعلق بحدث وقع في مارس!

أما Boris Vian، فهو يسخر في *L'Arrache-coeur* من الإحكام المفرط للتوقيت، حيث يمهد عدة فصول بإشارات زمنية ذات تدقيق غريب: «73 Févruin» أو «98 Avroût» الخ.

وعادة ما يؤرخ للمحكي بزمن لاحق، حيث يتم السرد بعد اللحظة التي وقعت فيها القصة (التي تتفاوت، في القرن التاسع عشر، بين عشر سنوات وعشرين سنة، أي مدة جيل). فالأمر يتعلق بسرد **بعدي**. وقد يكون السرد **متزامنًا**، كما في أدب المذكرات وفي أغلب الروايات المعاصرة، أو **متخللاً** حين يتم حكي حدثين متوافقين بالتعاقب أو حين تتداخل لحظات مختلفة من الماضي في المحكي، كما في *A la recherche du temps perdu*، كما قد يكون السرد أخيرا سابقًا، مثلما في المحكي **الاستباقي**. ففي *La Modification* مثلاً، وفي أثناء سفره بالقطار من باريس إلى روما، يحكي السارد -البطل متخيلاً لقاءه المقبل مع عشيقته (انظر ص. 78).

وتسعف المصطلحات البلاغية التقليدية بالتمييز بين المحكيات. فـ **الارتجاع** يعني سرد حدث ماض باستحضاره واستذكاره، **والاستباق** يعني سرد حدث مستقبلي

بالتكهن به. فالمادة الحكائية في *A la recherche du temps perdu* تتشكل من تراكب الذكريات. أما استشراف المستقبل، فيمكن إدراكه منذ عنوان الرواية أو حدسه ما بين علامات منذرة به. فالقرائن الممنوحة لـ Julien Sorel في بداية *Le Rouge et le noir* مستعارة من الحتمية الرومانسية، لكن لها كذلك قوة النبوءة الحاسمة.

*المدة:

لا يسعنا سوى الاعتراف مع Gérard Genette بوجود «تعاقب زمني مطرد، ابتداءً من تلك السرعة غير المحددة التي يتسم بها **الحذف**، حيث يتطابق مقطع حكائي صفر مع مدة ما من القصة، وانتهاءً إلى ذلك البطء المطلق الذي تتسم به **الوقفة الوصفية**، حيث يتطابق مقطع ما من الخطاب السردي بمدة حكائية صفر» (*Figures III*). ومع ذلك، وتبسيطًا للأشياء، سنعتمد النموذج النظري الآتي، الذي يشير فيه رمز «زق» إلى زمن القصة (أي الواقع أو المتخيل المسرود) ورمز «زس» إلى زمن السرد (أي الفعل السردي).

*زس=زق

أي **المشهد**، وهو حواريٌ عادةً. وباعتباره محاكاتيًا، فهو يحقق نوعًا من المطابقة بين زمن السرد والمدة "الحقيقية". مثال: المشاهد الحوارية في *Jacques le Fataliste* . ويقابل مسرحة المحكي هذه استعمال **الحاضر المشهدي** المتداول حاليًا، والذي يطابق استبطان وجهات النظر: أليست روايات *Topologie d'une cité fantôme* (Robbe-Grillet) و *Le Parc* (Sollers) و *Moha le fou, Moha le sage* (Tahar Ben jelloun) مثلاً قصائد روائية قبل كل شيء؟

*زس >زق

أي **الملخص**، ويستتبع أساسًا وجهة نظر السارد. مثال: الفصل ما قبل الأخير في *l'Education sentimentale*:

وسافر.

عانى كآبة البواخر واليقظات الباردة تحت الخيام ونشوة المناظر الطبيعية والأطلال ومرارة تفكك عرى الصداقة.

ثم عاد.

خالط الناس، وارتبط بعلاقات حب جديدة. لكن ذكرى حبه الأول القوية كانت تفقدها كل طعم، فانطفأت حميا الشهوة، وضاع لُباب الإحساس، وتقلصت طموحاته الفكرية. ومرت أعوام كان خلالها يقاسي فتوراً ذهنياً وخمولاً عاطفياً.

Gustave Flaubert, *l'Education sentimentale*

يبدو ممكنًا استخلاص قاعدة من هذا المقطع، وهي أن سرعة السرد متناسبة عكسيًا مع المدة الحقيقية (أو إذا شئنا: زس= $\frac{1}{\text{زق}}$).

* زس = ن، زق = O

أي **الوقفة**، وهي وصفية بالأساس. مثال: في الفصلين الأول والثاني من *Bel-Ami* ، يتعطل السرد ليحل محله مقطع طويل توصف فيه مدينة Rouen من أعلى هضبة بانورامية. فيوقف القارئ قراءته (أو يقفز على هذه الصفحة) في نفس الوقت الذي يتوقف فيه المسافرون عن السير. وينهي Maupassant هذه الوقفة (النصية والسياحية) بمكر ودهاء يستبقان التباعد السخري المشهور به San Antonio:

كان سائق عربة الخيل ينتظر حتى ينتهي المسافرون من الانتشاء بالمنظر. وكان يعرف بالتجربة المدة التي يستغرقها افتتان المتنزهين من كل الأجناس.

Guy de Maupassant, *Bel-Ami.*

* زس = O، زق = ن

أي الحـذف، وهو حـركـة سـردية مناقـضـة للحـركـة السـابقـة. مـثـال: *Les Misérables*.

(بعـد أن تم هـجـران الفـتـيـات المرحـات الثـلاث). وانفـجـرتا ضـحـكًا.
فقهقهت Fantine، وبعد ساعة على دخولها البيت، أجهشت بالبكاء.
كان حبها الأول كما قلنا: فقد استسلمت لـ Tholymés هذا مثلما
تهب امرأة نفسها لزوجها، فحبلت منه.
Victor Hugo, *Les Misérables*

فقد أغفل السارد في هذا المقطع وصف عواطف Fantine واستجاباتها، بحيث تعتبر جملة «وأجهشت بالبكاء» عبارة تلطيفية توحي بالكثير في كلمات قليلة: فقد بلغ حزنها درجة أمكن معها حذف المشهد الكفيل بوصفه. زد على ذلك أن أثر الانهيار في Fantine (نهاية الفصل الثالث) يستمد كل قيمته (الميلو) درامية من هذا الحذف.

* التواتر:

حرصًا على التبسيط دائمًا، يمكن اختزال إيقاع السرد (من حيث البطء أو العجلة) إلى ثلاثة أنماط:

-**المحكي الإفـرادي**: وهو مـا يقص مـرة واحـدة حـدثًا وقع مـرة واحـدة. مـثـال: «والتقت شفاههما والتهبت عيونهما وارتعشت ركباتهما وشردت أيديهما» (Candide).

- **المحكي الإكراري**: وهو ما يقص مـرات عـديدة حدثًا وقع مـرة واحـدة. مـثـال: مشـهد انفـجـار القنبلة الذرية في *Hiroshima mon Amour*: فـتـارة تتـخـذ حـالة القلق والانحصار شكل إنشاد غنائي، وتارة تتخذ شكل «متوالية محتملة» تتضاعف انطلاقًا منها تنويعات على موضوع ثابت.

- **المحكي الإعادي**: وهو ما يقص مرة واحدة حدثًا وقع مرات عديدة. ويشبه هذا النمط السردي، الذي يستعمل ماضي الديمومة. **الملخص**. مثال: «وكان يقول لها: هل يمكنني أن [...]». فهذا الحوار ينقل نمطًا خطابيًا يعزه السارد في La Princesse de Clèves الذي يقدم في تلك العبارة تركيبًا للمضمون.

آفاق وأبحاث

1. حدود النظرية الأدبية

لقد أردنا في هذا الكتاب، الذي يدرب على تقنيات قراءة النص الروائي، الإبانة عن تنوع المقاربات والمناهج التي تم إعدادها في هذا القرن، والتي سمحت بتطوير الدراسات الأدبية على نحو جذري أحيانًا.

إن الحقول النظرية التي فتحتها اللسانيات والبنيوية و"علم الشعرية" متعددة كما أن النتائج المحصل عليها بفضل هذه المباحث متنوعة. ولاشك في أن تقويمها الآن بما يكفي من التباعد والتجرد أمر صعب بسبب حداثة عهديهما: فالبحث في مجال الرواية متواصل، يواكبه جدل خصب تؤكده شدة الاهتمام وكثرة الإشكالات المثارة.

وبشكل مفارق، فإن أكثر تحاليل النص الأدبي صرامة هو الذي أدى إلى ظهور انحرافات منهجية مفاجئة. فليس صعبًا على النقد التقليدي أن يسخر من **نظرية المكتوب الموحدة** (Théorie Unifiée de L'Ecrit أو Thune) التي وضعها ويرعاها Jean Ricardou، والتي تتصرف في شكل تضخم في الابتكار المصطلحي من شأنه أن يشوش على مقروئية النص. كما أن عدداً من الباحثين قد استسلموا لإغراء التصنيف ولهوس توليد الألفاظ المتعالمة وللتمحكات البيزنطية، مما ينذر بظهور حذلقة فكرية جديدة.

ولقد طورت الشكلانية الروسية والنقد الجديد الأنجلو-سكسوني والبنيوية التشيكية - ومنها يستوحي المنظرون الفرنسيون أفكارهم، إن قليلاً وإن كثيراً- ميلاً خاصًا إلى فحص دقيق للدال، كما أعادت النظام بشكل ملائم إلى فوضى الدراسات الأدبية التي هيمنت عليها الخطابات الحدسية، الموسومة بالافتراضات المثالية والمسلمات الروحانية. كانت تلك ردة فعل سليمة، يطبعها اهتمام خاص بمادية الأدب الصوتية والكتابية والنصية. لكنها نسيت أن الرواية، مثلها مثل باقي الأشكال الفنية، لا يمكن اختزالها إلى نتاج تولدٍ آلي صرف: فلا يمكن لتقنوية النظرية الأدبية أن تكشف سوى عن الجوانب الشكلية في الإبداع الروائي. لذلك، ينبغي بدون شك التمييز بين علم السرد ، المتسم بالتجريد المفرط والانقطاع المتزايد عن الواقع الأدبي، والشعرية، التي تبدو اهتماماتها أقدر على إدراك مرونة التلفظ وتحولية وجهات النظر والتنوع الجمالي للرواية أو للروايات.

2. من أجل شعرية المحكي
آفاق جديدة

أ- الجو ممطر في الخارج...الجو بارد في الخارج...الجو مشمس في الخارج...
Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Minuit

ب- ودار النقاش أولاً حول أصناف التبغ المختلفة ليتناول بعد ذلك موضوع النساء بشكل طبيعي.
ثم قدم الرجل ذو الجزمة الحمراء بعض النصائح للفتى. كان يعرض نظريات ويقص نوادر ويضرب بنفسه المثل، كل هذا بلهجة أبوية وببساطة في الإقناع مسلية. كان جمهورياً، كثير السفر، متمرساً بدواخل المسارح والمطاعم والجرائد وكل الفنانين المشهورين الذين كان يدعوهم بأسمائهم بدون تكلف. فباح له Frédéric بنواياه التي شجعها.

Gustave Flaubert, *l'Education sentimentale*

ج- وسأعود إلى الوراء، عامداً إلى استطراد طويل، قبل أن أصل إلى تلك الليلة المعلومة.
كانت المرأة التي سنهتم بها استثنائية بالطبع، وسأحاول إفهامها لكم الآن.
تعتبر ضيعة Moulin de Pologne منتجعاً على بعد كيلومتر

تقريبًا من الضواحي الغربية للمدينة. والحق أن منتزه Bellevue يشرف عليها تمامًا، بحيث يستطيع من يشاء أن يبصق على غماء القلعة.

لماذا اسم Moulin de Pologne؟ لا أحد يعرف. بعض الناس يدّعون أن سائحًا بولونيًا كان في طريقه إلى روما استقر في قديم الزمان بهذا المكان تحت كوخ. وبعد سقوط الإمبراطورية، اشترى الأرض رجل يدعى Coste، وبنى عليها القلعة وملحقاتها الموجودة إلى الآن.

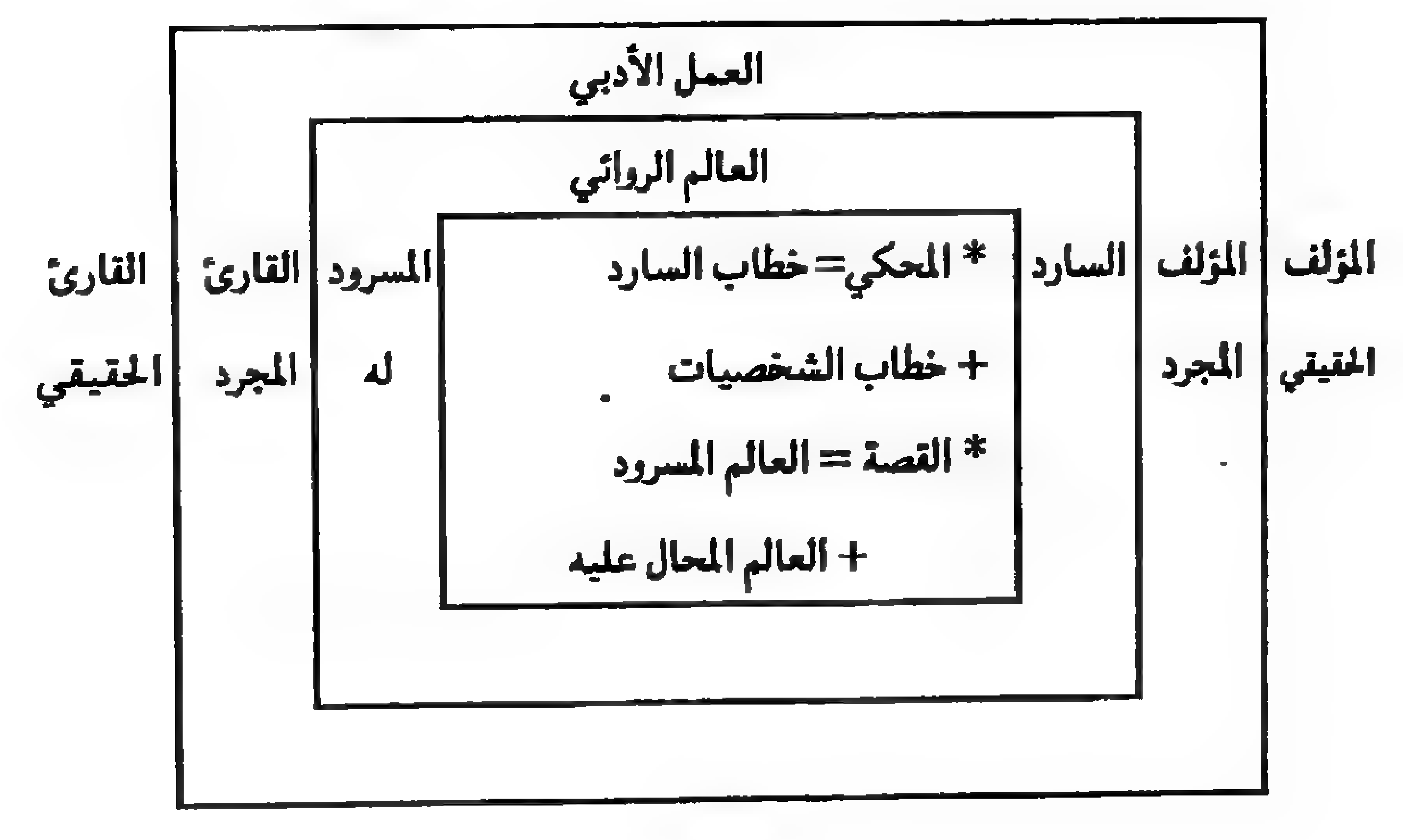
Jean Giono, *Le Moulin de Pologne*. Gallimard.

إن عالم Robbe-Grillet (المقطع الأول) هو بحق متاهة بالنسبة للقارئ. فدلالة الجمل الثلاث، التي تلغي كل منها الأخرى، ملتبسة. كما أن صياغته، وإن كانت مقبولة نحويًا، شاذة مرجعيًا، بحيث لا يمكن أن تكون قراءتها سوى تفكيكية. فهي تتحدى كل محاولة تروم التنظير التصنيفي (هل هي ملفوظات سردية أو وصفية أو خطابية؟)، وتقيم بونا شاسعًا بين البنية النحوية والبنية البلاغية، بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. ولاشك في أن مقاومة اللغة هذه لصياغة واضحة، وهي خاصية "الرواية الجديدة" عامة، تشوش باستمرار على تحليل الدال، وتضع النظرية الأدبية في مواجهة إحراجات لا مفر منها، ذلك لأن السيرورة، التي تجهز النص بآثاره الدلالية، إنما تتجاوز ما يقوله حرفيًا.

أما المقطع الثاني، المقتبس من رواية تعد واقعية، فلا يخلو كذلك من التباس. فكيف يمكن تأويل "الجزمة الحمراء" التي ينتعلها السيد Arnoux، وكذا عقيدته الجمهورية (في 1840) ومعرفته الموسوعية؟ من هو السارد؟ وما هي نواياه؟ هل يقاسم Flaubert افتتان Frédéric بأبيه الروحي؟ هل يحرض القارئ على الإعجاب بصاحب *L'Art industriel* من خلال سذاجة الفتى، أم على الإشفاق على Frédéric المتأثر هو نفسه بادعاءات رجل مثير للسخرية؟ إن السياق المباشر لا يقدم للناقد أي جواب شاف، فيتمنى لو تسعفه المقاربة التداولية ببعض الإضاءة. وبالفعل،

فإن الحدثين، التلفظي والتحقيقي، أو الوظيفتين المرجعية والإفهامية بتعبير Jakobson، واضحان للعيان. كما أن **تماكنات** عدة تتطابق أو تتناقض، بحيث تستحيل معرفة ما إذا كان الأمر يتعلق بمحاكاة ساخرة أم بوصف جدي للواقع (أي واقع؟). ويسمح التحليل الأسلوبي بإبراز خاصية الالتباس هذه التي تتسم بها كتابة Flaubert، وهو ما يؤكده Pierre Guiraud في قوله: «إن الأقوال (العاطفية) تعبر في آن واحد عن غطرسة الشخصيات وعن سخرية السارد. وهكذا، يسمح الأسلوب المباشر الحر بـ**التفعيل** الموضوعي للشخصيات، مع إبقائها في نفس الوقت تحت رؤية المؤلف الذاتية»(74). كما أن لعبة وجهات النظر يمكن تحليلها أيضًا بواسطة تعارض ثنائي بين الأنساق **المحاكاتية الغيرية والمحاكاتية الذاتية**، تلك التي قد يدعوها البعض أنساقًا **حكائية متماثلة وحكائية مجاوزة**...ولاشك في أن أهمية هذا التمييز الدقيق تكمن في قدرته على إبراز ثراء المضمون السردي من غير استنفاد تعدده الدلالي.

ويمكن تطبيق التنميط البارع الذي وضعه Lintvelt (75) على المقطع الثالث، حيث يلاحظ أن تنضد "المربعات" المتوالية يتوافق مع محافل الميثاق السردي المختلفة:



ملحوظة:

- المؤلف الحقيقي: Jean Giono (1895 -1970).

- المؤلف المجرد: الفكرة المتكونة عن مذهب Giono انطلاقًا من الأعمال المنسوبة إليه.

- السارد: "أنا" الذي سينكشف في نهاية الرواية.

- العالم المسرود: الحبكة (المتخيلة).

- العالم المحال عليه: ضيعة Moulin de Pologne ذات الوجود الفعلي.

- المسرود له: "نحن" (من نحن؟).

- القارئ المجرد: الجمهور المألوف لأعمال Giono.

- القارئ الحقيقي: المتلقي الصدفوي.

هنا أيضًا، يبدو أن النظرية تتوافق مع الحاجة إلى تنظيم معقلن لا يملك أن يكشف عن سر الكاتب (وهو ما لا يرغب فيه أحد!) ولا عن سر الكتاب. فمن هو هذا السارد الملغز (**الحكائي الداخلي** أكثر مما هو **حكائي متماثل**)؟ إلى أي شيء يعزى التباس العنوان؟ إن الإحالة على بولونيا مخالفة للمألوف بالنسبة لقارئ فرنسي (مجرد)، لاسيما في إطار بروفانسي خيالي يُزعم أنه ريفي ويترسم الأساطير الإغريقية، ثم في أية خانة ظلامية، أو رومانسية ببساطة (والوجودية الباريسية في أوجها!) يندرج الجدول الإيحائي لكلمة Moulin؟

إن إشكالية **التناص**، سواء نظر إليه من زاوية **حوارية** Bakhtine أو من زاوية سيميولوجية Kristevà أو من زاوية أسلوبية Riffaterre، تبقى ذات حضور كلي: فسواء كان النص الروائي محكيًا متخيلاً أو خطابًا، فهو دوما يقول أكثر مما يقوله أو غير ما يقوله، لكنه إذا كان يؤول واقعًا ثقافيًا سابق الوجود، فهو يحيل كذلك، وفي نفس الوقت، على العالم الواقعي الذي يعينه ويكشف عنه ويصفه ويخلقه أو يفنيه.

3. من النظرية إلى التطبيق

لنفحص الآن المقطع الآتي المختار من رواية L'Assommoir، وبالضبط من الفصل الثالث حيث يقوم المدعوون إلى حفلة زواج Gervaise و Coupeau بزيارة متحف Louvre تحت رعاية Madinier. فكيف يا ترى تسمح الآفاق المنهجية المحددة أعلاه بتحليل أهم سمات رواية Emile Zola هذه؟

طلب السيد Madinier بلباقة أن يتقدم الموكب. كانت القاعة جد كبيرة، بحيث يمكن للمرء أن يتلف بين جنباتها. أما هو، فكان يعرف أجمل الأماكن بحكم زيارته المتكررة للمتحف رفقة أحد الفنانين، وهو فتى ذكي كانت إحدى الدور الكبرى تشتري منه رسومه لتلصقها على علب من صنعها. وفي الخارج، حين أعلن عن افتتاح الحفلة في المتحف الأشوري، أحست بقشعريرة تسري في جسدها. يا للعجب! فالجو لم يكن حاراً، رغم أن القاعة تشبه حانة في قبو. وببطء كان المدعوون يتقدمون زوجين زوجين، أذقانهم مرفوعة، وأجفانهم خفاقة، بين التماثيل الحجرية الضخمة، والأصنام الرخامية السوداء الخرساء في صلابتها الكهنوتية، والحيوانات المشوهة الخلقة، نصفها الأسفل قطط والأعلى نساء بوجوه متينة وأنوف رقيقة وشفاه منتفخة. استهجنوا المنظر، حيث كان النحت على الحجر في أسوإ حال. وأذهلهم كلام منقوش بحروف فينيقية. مستحيل! فلم يسبق لأحد أن قرأ الطلسم! لكن السيد Madinier، الذي كان قد وصل رفقة السيدة Lorilleux إلى أول درجة، كان يناديهم من تحت القبب بأعلى صوته:

«تعالوا من هنا ...لا تضيعوا وقتكم في رؤية هذه الأجسام... أهم ما في المتحف يوجد في الطابق الأول». كان الدرج عارياً من أي زخرف، فخلع عليهم ذلك مسحة من الوقار سرعان ما تضاعفت من جراء رؤيتهم لحاجب متعجرف ذي صدرة حمراء وخلعة مزينة بشرائط ذهبية يبدو أنه كان ينتظرهم. وبمنتهى الإجلال والتواني، دخلوا الرواق الفرنسي حينئذ، ومن غير توقف، وبعيون ملؤها ذهب الإطارات، سلكوا صفوف المعارض الصغيرة، ناظرين إلى اللوحات وهي تتعاقب أمام أعينهم بسرعة يتعذر معها اي تأمل أو إعجاب. كان يلزمهم قضاء ساعة كاملة أمام كل واحدة منها حتى يفهموها. يا إلهي! ما أكثر هذه اللوحات! لاشك في أنها نفيسة. وفجأة، استوقفهم السيد، Madinier أمام لوحة "رمث مدوس"، وشرح لهم موضوعها. كانوا جميعًا صامتين في ذهول وجمود. وحينما استأنفوا السير، لخص Boche الانطباع العام: ما أروعها! وفي رواق أبولون، كانت أرضية الخشبية أول ما بهرهم. كانت لامعة مثل مرآة، تنعكس عليها أرجاء المقاعد المنجدة. فأغمضت الآنسة Remanjou عينيها، اعتقاداً منها أنها كانت تمشي فوق الماء. وتم تنبيه السيدة Gaudron إلى ضرورة الاحتراس في مشيتها بسبب علو كعبي حذائها. وكان السيد Madinier يريد ان يريهم تذهيبات ورسوم السقف، لكن ذلك كان سيتعب أعناقهم، ومن ثم كانوا لن يستبينوا شيئًا. لذلك وقبل أن يدخلوا البهو المربع، أشار بيده إلى نافذة وهو يقول: «هي ذي الشرفة التي أطلق منها Charles IX النار على الشعب». ومع ذلك، كان يراقب مؤخرة الموكب. لذلك، وبحركة من يده، أمرهم بالتوقف لحظة وسط البهو المربع. وكما لو كان في كنيسة، همس بصوت غير مسموع: «لا توجد هنا غير الروائع الخالدة!». ثم قاموا بدورة حول الرواق الفسيح. فتساءلت Gervaise عن موضوع لوحة "زواج كانا"، معترضة على عدم كتابة مواضيع اللوحات على الإطارات. أما زوجها Coupeau، فتوقف أمام "الجوكاندا"، التي قال عنها إنها تشبه إحدى خالاته. في حين كان Boche و Biblia-Grillade يتغامزان

ضاحكين أمام النساء العاريات. بل إن رؤيتهما لفخذي أنتيوب خاصة أثارت فيهما الرعشة. وفي أقصى البهو، كان Gaudron بفم فاغر، وزوجته بيديها على بطنها، متسمرين أمام "عذراء موريو" في خليط من الانبهار والحنان والرعونة. وبعد إتمام الدورة، أراد السيد Madinier أن يبتدئوا كرة أخرى. وقد كان مصيباً في اقتراحه. كان منشغلاً أكثر بالسيدة Lorilleux بسبب فستانها الحريري. وكان، كلما قاطعته، يرد بوقار وثقة في النفس. وأمام «عشيقة تيتين»، قالت إن شعرها الأصفر يشبه شعرها، فأخبرها بأنها عشيقة Henri IV، وبأن أحدهم ألف مسرحية عنها عرضت في قاعة L'Ambigu.

ثم انطلق الحفل في الرواق المستطيل الخاص بالمدرستين الإيطالية والفلامندية. لوحات ولوحات ثم لوحات تمثل قديسين ورجالاً ونساء بملامح ملتبسة ومناظر طبيعية قاتمة وحيوانات مصفرة، فبدأ المدعوون يشعرون بالصداع لكثرة الألوان المدوخة. ولم يعد السيد Madinier يتكلم. كان يقود بتمهل الموكب الذي كان يتبعه في نظام، الأعناق مشرئبة والأنظار شاردة. كانت قرون من الفن تتلاحق أمام جهالتهم المنذهلة: آثار فنية بدائية ذات جفاء ناعم، روائع بندقية زاهية، لوحات مشرقة تعكس حياة النعيم والرخاء في هولندا... لكن ما كان يستأثر باهتمامهم هو لوحات الفنانين المقلدين، بمساندهم المنصوبة وسط الزحام، وهم يرسمون في مرح. فأثارت انتباههم لوحة تمثل سيدة مسنة واقفة على سلم وهي تخربش بفرشاة كلاسية على قماش ضخم في لون السماء. وبينما هو كذلك، كان نبأ الحفلة قد انتشر في المدينة، فهرع الفنانون إلى المتحف، تشرم البسمة شفاههم. كما لم يتورع الفضوليون عن الجلوس فوق المقاعد المنجدة ليتفرجوا بدون استئذان على الموكب، فيما كان الحراس شاردين مضمومي الشفاه. فبدأ الحفل ينضني ويستنفد وقاره، وأخذ المدعوون يجرجرون أقدامهم بصخب على الأرضية الخشبية الرنانة، وكأنهم قطيع غنم كثيف تم إطلاقه وسط النقاء العاري والمستجم للقاعات.

Emile Zola, *L'Assommoir.*

* **الرواية/الملحمة:**

باعتبار شخصيات Zola نتاجًا همجيًا للحضارة الحديثة، فهي تبدو بمثابة كائنات متوحشة على أهبة تخريب الآثار والإيقونات والصنائع الفنية المنتمية إلى ثقافات غريبة عنها. فالفن بالنسبة إليها ليس تجسيداً لشعور وطني، بل تعبيراً عن إلغاء طبقي. والقيم التي يمثلها غير مفهومة لديها. لذلك، فهي تسخر منها وتمتهنها بفظاظة ومجون، مما يعرض تراث الأمة للترجيس. ونلمس "علمنة الأسطورة" هذه خاصة من خلال التشخيص المرآوي لـ "زواج كانا". فالأسطورة التوراتية يتعامل معها هنا بصيغة الفجور الكرنفالي.

وهكذا، تتحول ملحمة أمة عريقة إلى أهجوة حشود أمية في تمام التقهقر. لكن السخرية لا تلغي الرصانة البورجوازية: فالروائي يمنح الكلام لشخصيات من فئات اجتماعية مختلفة، فينتج عن ذلك تعددٌ في الأصوات وتحاورٌ بين "الجهالة المنذهلة" و"النقاء العاري والمستجم للقاعات" (انظر "الرواية ونظرياتها"، ص.6).

* **عبر- النصية:**

يمكن أن نستبين في هذا النص، رغم قصره، ظواهر "التجاوز النصي" الآتية:

- **التناص:** فـ "زواج كانا" دعابة ساخرة نصادفها كذلك في رواية *Une Vie* لـ Maupassant (مع تحويل Cana إلى Canache). والفكرة في أصلها تخص Flaubert في روايته *Madame Bovary*، حيث تتزوج Emma بـ Yonville.

- **النصية الواصفة:** وتتمثل في التعليق على الرسوم والتماثيل.

- **النصية الفوقية:** فطيمة الاحتفال الشعبي، الماثلة في اللوحات الفلامندية، تعمل كـتقعير للمقطع بكامله، وفي تحشيته للرواية (منشورات Presses Pokette)، يلاحظ Jacques Dubois على أثر Gérard Gengembre بأن زيارة متحف اللوفر يمكن أن تكون كتابة ثانية لنزهة Emma Bovary الصاخبة، مخترقة مدينة Rouen على متن عربة ذات ستائر مسدولة (الفصل الثالث من Madame Bovary).

* الرواية كجنس نوعي:

– **جنس مختلط**، حسب العبارة الموروثة عن العصور القديمة: ففي الرواية يتناوب سرد الأحداث («وببطء كان المدعوون يتقدمون»، «حينئذ، ومن غير توقف»، «وبعد إتمام الدورة»، «ثم انطلق الحفل»...) والمحاكاة المباشرة (خطاب الشخصيات).

– **الإنجاز والملفوظ السرديان**: فزيارة المتحف حدث متخيل. إنها قصة مختلقة كتبت لتثقيف القارئ وتسليته. ويمكن أن تتضاف إلى الرواية، كـ**جنس شامل**، تخصيصات **طيمية**: أخبار المجتمع، رواية الطبائع، رواية طبيعية، رواية شعبوية الخ.

– **سجلات اللغة**: وتكشف دراستها عن وجود فارق بين لغة المؤلف (أو، إلى حد ما، "الكتابة الفنية") ولغة الشخصيات المشروطة بوضعها الاجتماعي ومستواها الثقافي...والملاحظ هنا هو قلة المحكي التحاوري، حيث يغلب الأسلوب غير المباشر الحر ويتم **تسريد** الحوار.

– **تقاليد الجنس**: فـ Zola يراعي شعائر الخطاب الواقعي الذي شيده أسلافه. فالنص سردي، والوصف خاضع لرؤية الشخصيات -الشهود، وإيقاع الكتابة محدد بتنقلات هذه الشخصيات ومقيد ببنينة فضائية كلاسيكية («في الخارج»، «أول درجة»، «الأرضية الخشبية»، «رسوم السقف»...).

– **التعدد الدلالي**: فالإطار الروائي واقعي، لكنه يكتسي دلالات متعددة. فما هو المعنى الذي يعطيه Zola لهذا الإطار؟ وكيف قرأه معاصروه؟ ولأي تأويل سيخضعه قارئ من القرن العشرين؟ إن الرواية **عمل مفتوح** بالقدر الكافي الذي يجعل معناها لا ينكشف إلا جزئيًا، مثلما تؤكد ذلك الرسوم -المتناقضة أحيانًا- التي تزين طبعاتها الشعبية الحديثة. فتلقياتُ الرواية (ومؤلفِها كذلك) تختلف باختلاف الأسْيقة التاريخية والأنساق الإيديولوجية.

– **المونولوجية والديالوجية**: هل يمكن اعتبار *L'Assommoir* كتابة مسهبة لمثل هذه المسلمة: «إن إدمان الكحول يجعل الرجل أخبل، والولد ضحية، والمرأة

شهيدة»؟ لاشك في ذلك. لكن هذه الحكمة لا يمكنها ادعاء اختزال حبكة لعل مدلولها، الملتبس والمتعدد الأشكال، كامن في مكان آخر. ومع ذلك، فلا شيء يسمح باستنتاج عقيدة Zola السياسية ولا الأطروحة الفلسفية التي تنهض عليها روايته (انظر "المقاربة الجناسية"، ص.16).

* **اللغة الروائية:**

- ليس **النص المحاذي** (عتبات، عنوان فرعي، إهداء، مقدمة، سلسلة...) واضحًا في هذا المقطع. لكننا نعرف أن هذا الأخير مأخوذ من رواية بعنوان *L'Assommoir*، صدرت في 1877، وتندرج في سلسلة *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second-Empire*، التي ألفها Emile Zola، المعروف بانتمائه إلى المذهب الطبيعي وباهتمامه بالمناهج الوضعية وبالطب التجريبي، وكل هذه القرائن تحمل على نمط قرائي معين.

- **السرد**: كيف تم الانتقال من القصة المتخيلة إلى المحكي؟ كيف يتوزع النسقان الحكائي والمحاكاتي؟ ولنلاحظ أنه إذا كانت الشخصيات والوضع السردي من وحي الخيال، فإن **آثار الواقع** عديدة بوجه خاص. ويتم الالتصاق بالواقع من خلال تعيينات الإطار الزمكاني.

- **الوصف**: ويخضع، على المستوى الشكلي، لمبادئ "الواقعية الذاتية" بحيث يواكب التناوب بين الماضي البسيط وماضي الديمومة انتقال السارد الرائي إلى الواقع المرئي. ويضطلع الخطاب الوصفي بعدة وظائف، منها إمداد القارئ بالمعلومات وتصوير الحياة النفسية للشخصيات وإدراج الرواية ضمن مجموعة من النماذج الأصلية **والرواسم** الكفيلة بتأكيد الوهم التمثيلي وتقوية الإحساس بواقعية الأشياء المحكية.

-**الشخصيات**: لا تتحدد الشخصيات في هذا المقطع بصورها، وإنما بأسمائها وخصائصها (سلوكًا ومواقف وحركات...) وأقوالها (انظر "محاولة تنميط الملفوظ 35).

* تعدد القراءات:

يبدو أن موقف الشخصيات، متنقلة بين أرجاء القصر المحصن القديم الذي تحول إلى مقر للسلطة الملكية ثم إلى قصر إمبراطوري، ليصبح أخيراً متحفًا للآثار الفنية -يستدعي قراءة ذات نمط سوسيولوجي من شأنها أن تجيب عن هذين السؤالين: كيف تدرك البورجوازية الصغيرة والطبقات الكادحة البنيات الفوقية الرمزية؟ وكيف تنعكس الفوارق الاجتماعية حتى في "حب الفن"؟

لكن هذا التمثيل الخيالي لا يلغي سيناريوهًا آخر أقل تعلقًا بالوعي من السيناريو الأول، وهو الحوافز الذاتية التي تبرر اهتمام الشخصيات بهذه اللوحة أو تلك. فالإيحاءات الجنسية واضحة للعيان، وكذلك ظواهر التماهي والإسقاط، مما يستدعي مقاربة ذات نمط سيكولوجي. فاعتماداً على التمييز بين تأويل النص والتحليل النفسي لسيرة الكاتب، يمكن التساؤل عن الكيفية التي ينكشف بها لاشعور Zola من خلال اختياراته الإيقونية.

لكن التفسيرات العقلية غير كافية. لذلك، نلاحظ أن قدح الشخصيات في بعض اللوحات أحد الإجراءات التي تعمد إليها الرقابة لتناول موضوعات الجنس، في نفس الوقت الذي تخص فيه الآخر بمتعة الاستغراق في تأملها (انظر "قراءات نفسية واجتماعية"، ص. 54).

* علامات وقرائن:

يتشكل الواقع الموصوف في هذا المقطع في معظمه من عناصر **مشفرة** سلفًا (تتابع قاعات المتحف) أو من آراء مسبقة (انطباعات الشخصيات). فلا يتعلق الأمر بالتعريف بـ...بل بالتعرف على... وهو شرط تحقق **أثر الواقع**.

ويضطلع الخطاب بمختلف وظائف اللغة كما هي محددة في النموذج التواصلي لـ Jakobson أو في نظريتي التداولية **وأحداث اللغة**. ويتجلى التعدد الصوتي في مستويات عدة، بحيث تندغم أحكام المتلفظ الضمنية بحوارات الشخصيات وأقوالها.

ورغم أن شمول الأسلوب غير المباشر الحر واستعمال الماضي "التاريخي" واللجوء إلى الضمائر النكرة وغياب كل تدخل للسارد يجعل المقطع شبيهًا بنص إخباري مكتوب بحياد العلماء، فإن الحضور الخفي للمؤلف لا ينفي ينكشف من خلال بلاغة القدح السخري. ثم أليس هذا النص معارضة لسرية عسكرية متنقلة تحت القيادة العليا للسيد Madinier؟

وينتظم المقطع حول تماكنين اثنين: يطابق أحدهما الكتابة الواقعية التقليدية، ويعتمد الآخر على تنميط شامل رومانسي الأصل تخربه نزعة تشاؤمية. ويحفل النص بأمثلة عديدة: فإضافة إلى الأماكن، المتأثرة هي نفسها بالتاريخ، هناك حضور "رمث مدوس"، وهو لوحة مدهشة بحجمها وبالحدث التاريخي، المعروف آنذاك، الذي تشهد عليه بأسلوب مفحم. كما إن الإشارة إلى Charles IX (وهو مضطهد البروتستانت، لا الجماهير الكادحة!) تبين كيف يتم تزوير التاريخ حين يتحدث عنه ديماغوجي. لكن الجدير بالملاحظة هو بدون شك هذه الحركة التي يبثها Zola في المقطع في شكل تصوير للثورة. فكأن زوار المتحف جماهير تم تجميعها أولاً في معبد، ثم سرعان ما استعادت، بفعل الملل، عنفها الأصلي كحشود همجية. وبشكل غريب، فإن Zola، المدافع عن العمال ضحايا الرأسمالية، لا يبدو أنه يتعاطف مع الزوار الأميين تعاطف Flaubert مع رعاع الشعب مخربًا قصر Tuileries. فنحن أبعد ما نكون عن الأوهام الديمقراطية وعن "فجر البروليتاريا" الذي اعتقد Marx التنبؤ به في 1848 على ضوء باريس وهي تحترق. أفلا يكذب Zola الأفكار التي يبشر بها بواسطة النزعة الكلبية التي يتسم بها أسلوبه المقزز للغاية؟ (انظر "إسهام اللسانيات"، ص. 68).

*إنتاج المعنى:

لاشك في أن قصر المقطع لا يسمح بإجراء تحليل بنيوي مقنع. ثم إن هذا النص، بخلاف قصيدة سونيتة أو حكاية أو حتى فصل، لا يمكن اعتباره مستقلا نسبيًا عن الرواية ككل. ومع ذلك. فالأمر يتعلق بمشهد يثير جملة من الأسئلة.

كيف ينتظم المحكي؟ وما هي القواعد التي يخضع لها في انقسامه إلى فقرات؟ ثم هل تركيبته العامة زمنية أم عاطفية؟ وهل يعمد إلى **الارتجاع** أم إلى **الاستباق**؟ إن مقارنة الوضع الأولي بالوضع النهائي لا تخلو من أهمية في هذا الصدد: فقد كان من الممكن تصور إمكانيات سردية أخرى. أما النسق **العاملي**، فَيُشير هنا إلى توزّع ثنائي تنعكس خلاله الأدوار. فمن ذات رائية، تحول العرس، الذي لم يعد يرى شيئًا، إلى موضوع مرئي بعيون ساخرة، وهذه لوحة حية حقيقية تصلح للفنانين، الذين هرعوا إلى المتحف إثر سماعهم لنبإ الحفل، كنموذج للتقليد. (انظر "التحليل البنيوي"، ص. 83).

* **النظرية الأدبية:**

من زاوية علم السرد، يمكن تصور عدة قضايا هي بمثابة أمثلة مفيدة في بناء نماذج نظرية.

- **المحفل السردي:** من يتكلم في هذا المقطع؟ لاشك في أنه المؤلف، كذات مجردة لا تتجسد هنا في أي سارد **حكائي متماثل**. وقد بلغ امحاؤه حداً انتهى معه الوضع السردي إلى مفارقة، وهي أن الواقع يبدو معبِّراً عن نفسه من تلقاء نفسه، وخارج أية إيديولوجية، وهذه إحدى الخدع التي تفرزها أساليب الإيهام الخاصة بالجمالية الواقعية.

- **وجهات النظر:** وهي متحولة. فالتبئير مزدوج، لكنه ذاتي أبداً، حيث يتناوب على وصف الحفل حشد المدعوين العربيدين والمتعودون على زيارة المتحف.

- **المدة:** وتكشف دراستها عن تطابق مطلق بين زمن **القصة** وزمن **السرد**. فليست هناك أية **وقفة وصفية**، كما أن الإشارة إلى الرسوم (لوحات وإطارات ذهبية وصوراً) قد تم **تسريدها** واختزالها إلى وظيفتها كرمز. فالفن في نظر الجمهور، وفي عالم تطغى عليه القيم المادية وحدها، ليس موضوعًا للفرجة والإعجاب، بل هو يعلن عن نفسه.

وهكذا، فإن هذا المقطع من رواية *L'Assommoir* لا يقدم فقط صورة عاكسة للعالم الخارجي -أو للعلامات التي يتكون منها- بل كذلك مرآة عاكسة للرواية (انظر "الشعرية وعلم السرد" ص. 99).

الهـوامش

1- Georges Dumézil, *Du mythe au roman*, P.U.F, 1970.

2- Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

3- Umberto Eco, *l'Oeuvre ouverte*, Milan, 1962, Le Seuil, 1965.

4- Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*? Le Seuil, 1989.

5- Aristote, *Poétique*, Le Seuil, 1980.

6- Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Le Seuil, 1979, P 19.

7- Jean-Marie Schaeffer, مرجع سابق P. 23.

8- Huet, *Lettre à M. de segrais sur l'origine des romans*, 1670, Slatkine Reprints, 1970.

9- Balzac, *la Duchesse de Langeais*.

10- Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, مرجع سابق P. 26.

11- Erich Auerbach, *Mimésis*, Gallimard, 1968.

12- Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.

13- Umberto Eco, *l'Oeuvre ouverte*, مرجع سابق.

14- Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Hermann, 1972.

15- Gérard Genette, *Seuils*, Le Seuil, 1987.

16- Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Le Seuil, 1986, P. 86.

17- Gérard Genette, *Figures III*, Le Seuil, 1972.

18- Gérard Genette, نفسه. p. 187.

19- Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Le Seuil, 1973.

20- Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, مرجع سابق.

21- Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*,Le Seuil, 1983, P. 40.

22- Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, P.U.F., 1983, P.102.

23- خاصة Baudelaire ونقده لـ *Madame Bovary* في: Oeuvres complètes، La Pléiade، Gallimard، الصفحة 647 وما بعدها.

24- انظر مثلا التحليل الجغرافي-السياسي لـ *Les Illusions perdues*، في بداية Angoulême.

25-Pierre Guyotat, *Littérature Interdite*, Gallimard, 1972, P.58.

26- يمكن الرجوع خاصة إلى أعمال Robert Escarpit (مثل: *Le Littéraire et le social*) او إلى أعمال Régis Debray (مثل Cours de médiologie générale، 1991، منشورات Gallimard) ذات البعد التركيبي التاريخي-الفلسفي.

27-Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958, P. 232.

28-Roland Barthes, "Eléments de sémiologie", in *Communications* N° 4, 1964. *Mythologies*, Le Seuil, 1970.

29- Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Corti, 1963.

30-Lucien Goldmann , *Pour une sociologie du roman*, "Idées", Gallimard, 1964.

31-Louis Althusser, *Pour Marx*, Maspéro, 1965, P. 239.

32-Roland Barthes, *S/Z*, "Points", Le Seuil, 1970, P.20.

33-Serge Viderman, *Le Celeste et le sublunaire*, P.U.F., 1972.

34- Roland Barthes, نفسه. P. 113.

35- Serge Viderman, نفسه. P. 46.

36- Roland Barthes, نفسه. P. 113.

37-Jean Vidalnec, "Gustave Flaubert, Historien de la Révolution de 1848", *Europe*, Novembre 1969.

38-Pierre Campion, "Roman et Histoire dans *L'Education sentimentale*, Poétique, N° 85, Février 1991.

39-Henri Mitterand, "Parole et Stéréotype: Le Socialiste de Flaubert", in. *Le Discours du roman*, P.U.F., 1980.

40- A.J. Greimas, *Sémantique Structurale*, Larousse, 1966.

-F. Rastier, *Essai de Sémiologie discursive*, Mame, 1973.

-J.-M. Adam, *Linguistique et discours littéraire*, Larousse, 1976.

41-Roman Jakobson, "Linguistique et poétique", in. *Essais de Linguistique générale*, Le Seuil, 1963.

42-Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, 1943.

43-Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*,Gallimard, 1966.

44-Roman Jakobson, نفسه, P. 244.

45-Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Le Seuil, 1971, P. 36.

46-Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Le Seuil, 1971.

47-Jean Ricardou, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, 10/18.

48-Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, 1971.

49-Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Gallimard, 1970.

50-Tomachevski, "Thématique", in. *Théorie de la Littérature*, collectif, Le Seuil, 1965.

51-Umberto Eco, *Lector in fabula*, Grasset, 1987, P. 105.

52-Tomachevski, نفسه, P. 208.

53-Jean Ricardou, "Temps de la narration, Temps de la fiction", in. *Problèmes du Nouveau Roman*, Le Seuil, 1967.

54- Vladimir Propp, نفسه.

55-Claude Brémond, in. *Communications*, N° 8, Le Seuil, 1966.

56-François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Buchet/chostel, 1933.

57-Tomachevski, نفسه, P. 295.

58-Michel Zeraffa, *la Révolution romanesque*, 10/18, U.G.E., 1972.

59- Henri Mitterand, نفسه.

60- A.-J. Greimas, نفسه P.180.

61- Phillippe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", in *Littérature*, N° 6, Larousse, 1972.

62- Tzvetan Todorov, "Poétique", in. *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Le Seuil, 1968.

63- Roman Jakobson, نفسه.

64- Gérard Genette, "D'un récit baroque", in. *Figures II*, Le Seuil, 1969."Discours du récit", in. *Figures III*, Le Seuil, 1972.

65-Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Corti, 1953.

66-Jean Pouillon, *Temps et roman*, Gallimard, 1954.

67-Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose,* Le Seuil, 1971.
68-Gérard Genette, *Figures III*, مرجع سابق.
69-Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, Corti, 1981.
70-Mieke Bal, "Narration et focalisation", in. *Poétique*, N° 29, Le Seuil, Février 1977.
71-Jean-Paul Sartre, "Explication de *L'Etranger*", in. *Situations* I, Gallimard, 1947.
72-Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet,* Minuit, 1963.
73-Harald Weinrich, *Le Temps*, Le Seuil, 1973.
74-Pierre Guiraud, *Essais de stylistique,* Klinksieck, 1963, P. 76.
75-Jaap Lintvelt, نفسه P. 32.

مسرد مصطلحي ألفبائي

عربي - فرنسي

Paradigme	إبدال
Effet de réel	أثر الواقع
Unanimisme	إجماعية
Actes de parole	أحداث الكلام
Littérarité	أدبية
Analepse	ارتجاع
Prolepse	استباق
Métaphore	استعارة
Mythe	أسطورة
Style direct	أسلوب مباشر
Style indirect	أسلوب غير مباشر
Style indirect libre	أسلوب غير مباشر حر
Présupposition	افتراض
Nouvelle	أقصوصة
Enchâssement	اكتناف
Virtualité	إمكان
Moi énonciateur	أنا متلفظة
Aparté	انتجاء
Performance	إنجاز
Ecart	انزياح
Satire	أهجية
Connotation	إيحاء

Emetteur	باث
Héros	بطل
Structuralisme	بنيوية
Structuralisme génétique	بنيوية تكوينية

Actualisation	تأنية
Focalisation	تبئير

Focalisation externe	تبئير خارجي
Focalisation interne	تبئير داخلي
Focalisation zéro	تبئير صفر
Calembour	تجانس لفظي
Actualisation	تحقيق
Textanalyse	تحليل نصي
AutoFiction	تخيذاتي
Pragmatique	تداولية
Ordre	ترتيب
Actualisation	ترهين
Synchronie	تزامن
Narrativisation	تسريد
Représentation	تصوير
Diachronie	تعاقب
Polyphonie	تعدد الأصوات
Plurilinguisme	تعدد اللغات
Polysémie	تعدد دلالي
Actualisation	تفعيل
Déconstruction	تفكيك
Découpage	تقطيع
Mise en abyme	تقعير
Enonciation	تلفظ
Homologie	تماثل
Isotopie	تماكن
Représentation	تمثيل
Intertextualité	تناص
Superposition	تنضيد
Typologie	تنميط
Fréquence	تواتر
Caractérisation	توسيم
Génération textuelle	تولد نصي
Courant de conscience	تيار الوعي

Genrologie	جناسة
Genrologique	جِناسي
Anagramme	جِناس تصحيفيّ
Genre	جنس
Archigenre	جنس جامع
Archigenre	جنس شامل
Genre intercalé	جنس متخلّل

Présent scénique	حاضر مشهديّ
Présent gnomique	حاضر مطلق القيمة
Ellipse	حذف
Redondance	حشو
Diégétique	حكائي
Hétérodiégétique	حكائي متغاير
Homodiégétique	حكائي متماثل
Extradiégétique	حكائي مجاوز
Diégèse	حكاية

Scripteur	خاطٌ
Légende	خرافة
Discours	خطاب
Discursif	خطابيّ
Linéaire	خطيّ
Linéarité	خطية

Signifiant	دالٌ (ج. دوالٌ)
Etude génétique	دراسة تكونية

Signification	دلالة
Signe	دليل (ج. أدلة)
Dialogisme	ديالوجية

Sujet	ذات
Sujet énonciateur	ذات متلفظة

Vision	رؤية
Vision du dehors	رؤية خارجية
Vision par derrière	رؤية خلفية
Vision avec	رؤية مشاركة
Message	رسالة
Roman	رواية
Roman d'anticipation	رواية استباقية
Roman fleuve	رواية الأجيال
Roman à thèse	رواية الأطروحة
Roman dialogué	رواية تحاورية
Roman analytique	رواية تحليلية
Roman épistolaire	رواية تراسلية
Roman de formation	رواية التكون
Roman de science fiction	رواية الخيال العلمي
Roman à tiroirs	رواية ذات أدراج
Roman pastoral	رواية رعوية
Roman picaresque	رواية شطارية
Roman populiste	رواية شعبوية
Roman de mœurs	رواية طبائع
Roman de chevalerie	رواية الفروسية
Cliché	روسم (ج. رواسم)

Temporalité	زمنية

Narrateur	سارد
Registre	سجِلّ
Narration	سرد
Narration ultérieure	سرد بعدي
Narration postérieure	سرد لاحق
Narratologique	سردلوجي
Narration intercalée	سرد متخلّل
Narration simultanée	سرد متزامن
Code	سنن
Contexte	سياق
Contextuel	سياقي
Autobiographie	سيرة ذاتية
Autobiographique	سير ذاتي
Sémiotique	سيميائية

Poétique	شعرية
Code	شفرة
Codage	شفرنة
Hypercodage	شفرنة قصوى
Personne	شخص (ج. أشخاص وشخوص)
Personnage	شخصية (ج. شخصيات)
Personnage rond	شخصية مدوّرة
Personnage plat	شخصية مسطّحة

Contact	صلة
Taxinomie	صِنافة

Thème	طيمة (ج. طيم)
Thématique	طيميّ

Actant	عامل
Actanciel	عامليّ
Transdiégétique	عبرحكائيّ
Transtextuel	عبرنصيّ
Transtextualité	عبرنصية
Seuil textuel	عتبة نصية
Contrat de lecture	عقدة القراءة
Narratologie	علم السرد
Œuvre ouverte	عمل مفتوح

Extradiégétique	غير مشخص في المحكيّ
Allomimétique	غيريّ محاكاتيّ
Parfait	فعل منجز
Suprasegmental	فومقطعي

Histoire	قصة

Epaisseur	كثافة
Compétence	كفاية
Mot	كَلمة
Onomatopée	كلمة صوتية
Métonymie	كِناية

Non dit	لامقول
Translinguistique	لسانيات مجاوزة

Imparfait	ماضي الديمومة
Plus que parfait	ماضي ما وراء الحاصل
Préconscient	ما قبل الوعي
Auteur	مؤلف
Auctoriel	مؤلفيّ
Sujet	مبني حكائيّ
Fiction	متخيَل
Polysémique	متعدد الدلالات
Inter/dit	متقاول
Intertextuel	متناصّ
Homologue	متماثل
Fable	متن حكائي
Extratextuel	مجاوز للنص
Mimésis	محاكاة
Parodie	محكاة ساخرة
Automimétique	محاكاتيّ ذاتيّ
Allomimétique	محاكاتي غيري
Instance	محفل
Récit	محكيّ
Récit itératif	محكي إعادي
Récit singulatif	محكي إفراديّ
Récit répétitif	محكيّ إكراري
Durée	مدة
Signifié	مدلول
Référent	مرجع
Référentiel	مرجعي
Destinateur	مرسل
Destinataire	مرسَل إليه
Message	مُرسَلة
Codé	مرموز
Adjuvant	مساعد
Narrativisé	مُسرَّد
Non dit	مسكوت عنه

Narrataire	مسرود له
Codé	مشفرن
Scène	مشهد
Syllepse	مطابقة معنوية
Incipit	مطلع
Opposant	مُعارض
Enjambement	معاظلة
Sème	مَعْنَم (ج. مَعَانِم)
Sens	معنى
Dénotation	معنى أصلي
Dénotation	معنى اصطلاحي
Connotation	معنى ثان
Dénotation	معنى مرجعي
Lisibilité	مقروئية
Clausule, Désinit, Explicit	مقطع
Dit	مَقُول
Sous conversation	مكالمة باطنية
Enchâssé	مكتنف
Epopée	ملحمة
Sommaire	ملخص
Enoncé	ملفوظ
Acteur	ممثل
Actoriel	ممثلي
Possibles narratifs	ممكنات سردية
Syntagme	مَنْظم
Motif	موتيفة
Objet	موضوع
Montage	مونتاج
Monologie	مونولوجية
Métadiégétique	ميطاحكائي

Crammaire narrative	نحو سردي
Anecdote	نادرة
Anecdotique	نادري
Généalogie	نسابة
Syntagme	نَسق
Syntagmatique	نسقي
Texte	نص
Hypotexte	نص تحتيّ
Architexte	نص شامل
Architextualité	نصية شاملة
Hypertexte	نص فوقي
Hypertextualité	نصية فوقية
Paratexte	نص محاذ
Paratextualité	نصية محاذية
Métatexte	نص واصف
Métatextualité	نصية واصفة
Typologie	نمذجة

Embrayeur	واصل
Point de vue	وجهة نظر
Fonction conative	وظيفة إفهامية
Fonction phatique	وظيفة انتباهية
Fonction émotive	وظيفة انفعالية
Fonction poétique	وظيفة شعرية
Fonction référentielle	وظيفة مرجعية
Fonction métalinguistique	وظيفة ميطالغوية
Pause	وقفة
Pause descriptive	وقفة وصفية

Journal	يوميات

توجيهات ببليوغرافية

1- قواميس وموسوعات

- *Encyclopaedia Universalis.*
- *Dictionnaire des littératures de langue française,* Bordas, 4 vol., 1984.
- *Dictionnaire des littératures, Larousse*, 2 vol., 1985.
- *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, 1969.
- H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P.U.F., 1961
- O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, le seuil, 1972.
- H. Lansberg, *Handbuch der literarishen rhetoric*, Munich, 1960.
- Alex Preminger, *Princeton Encyclopedia Of poetry and poetics*, éd. révisée, Presses universitaires de Princeton, 1974.
- A. J. Greimas et J. Courtes, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979.

2- مجلات متخصصة

- *Poétique*, le seuil.
- *Communications*, le seuil.
- *Littérature*, Larousse.
- *Langue française*, Larousse.
- *Langages*, Didier/ Larousse.

- *Archives des Lettres Modernes*, Minard.
- *Icosathèque*, Minard.
- *Recueil* (مجلة متخصصة في الاتجاهات الروائية المعاصرة), Champ-Vallon.
- *Roman*, N° 8 ("Débats sur le roman d'aujourd'hui", Sept. 84).
- *Autrement*, N° 69 ("Ecrire aujourd'hui", Avr. 85)
- *L'Infini*, N° 19 ("Où en est la littérature?", été 87).

3- مصنفات مشتركة

(وتضم أعمال ندوات وملتقيات علمية حول الرواية ومناهج دراستها).

- *Les Chemins actuels de la critique*, 10/18.
-*Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* (1° Problèmes généraux; 2° Pratiques), 10/18.
- *Butor*, 10/18.
- *Claude Simon*, 10/18.
- *Robbe- Grillet*, 10/18.
- *Boris Vian*, 10/18.
- *Sociocritique*, Nathan, 1979.
- *Le Roman contemporain*,Klinksieck, 1971.

4- قراءات أساس

(تم ترتيب الكتب الآتية تبعا لتاريخ نشرها أو ترجمتها إلى الفرنسية، وهو إجراء يسمح بالتعرف على تطور النقد الجامعي وعلى اتجاهاته الكبرى.

ونشير إلى أن عددا كبيرا من المقالات، التي ظهرت أولا في مجلات، قد تم تضمينها

في هذه الكتب، وإلى أن بعض هذه الكتب قد أعيد طبعها في سلسلات الجيب).

* Georges Lukacs, *La Théorie du roman*. ترجم عن الألمانية في 1963 ، باريس، منشورات Gonthier.

في هذا الكتاب، يضع Lukacs الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ في خدمة مقاربة تركيبية للرواية. وفي رأيه أن الأدب الملحمي تعبير عن الحضارات التي تؤلف كلا منجزا ،مغلقا، وأن البنيات الحادثة للعالم الروائي تطابق الحضارات "الإشكالية". وقد عرض لثلاث مراحل في تاريخ الرواية (والمجتمع) الحديثين: مرحلة المثالية المجردة، وتمثلها *Don Quichotte*، ومرحلة رومانسية الخيبة، وتمثلها *L'Education Sentimentale*، ثم مرحلة انتقالية، وتمثلها *Les Années d'apprentissage de Wilhem Meister*. ويمكن تطعيم قراءة هذا الكتاب بقراءة أطروحة Katerine Sorensen Ravn Jorgensen: *La Théorie du roman, Thèmes et modes*، كوبنهاج، 1987.

* Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*، باريس، منشورات Gallimard، 1964

يقوم منهج "البنيوية التكوينية"، المطبق في هذا الكتاب، على فرضيتين جوهريتين، وهما أن المجتمع الذي تنمو فيه الرواية هو "المجتمع الفرداني الحديث"، وأن ثمة تماثلا بين الشكل الأدبي للرواية وعلاقة الناس الحقيقية مع الخيرات عامة. وباعتماد تحليل دقيق لأعمال روائية مختلفة، وخاصة منها روايات André Malraux، انتهى Goldmann إلى التمييز بين مضامين النص وبنيته: فالأولى "لا إيديولوجية" بخلاف الثانية التي تكشف عن عبء الإيديولوجية على شخصيات "إشكالية" (والتعبير مستعار من Lukacs) محكوم عليها بـ "التشيؤ".

* *Théorie de la littérature*، تقديم وترجمة Tzvetan Todorov باريس، منشورات Le seuil، 1965.

يضم هذا الكتاب مجموعة من مقالات مؤسسي "الشكلانية الروسية"، وهي حركة نشأت في غضون الفوران الثقافي للعشرينات من هذا القرن، وكانت ذات أثر حاسم في ظهور اللسانيات البنيوية. كما مثلت إحدى محاولات تطوير النقد الأدبي ليصبح نظرية للأدب، وتطوير البلاغة التقليدية لتصبح "علما" للفن الشعري.

* *Sémantique structurale*, A.-J. Greimas، باريس ، منشورات Larousse، 1966.

يحاول هذا الكتاب سد الفراغ الذي راكمه علم الدلالة بالنسبة للفروع الأخرى للسانيات. فبالاستناد إلى أن دلالات العالم البشري تتحدد في مستوى الإدراك، اهتم Greimas بتحليل الظواهر الجمالية انطلاقا من مفاهيم اللسانيات ومناهج البنيوية، قارنا المسائل النظرية للمنطق الشكلي بدراسة عميقة للنماذج العاملية وبوصف منهجي لعالم Bernanos الروائي.

بموازاة هذا الكتاب، يمكن قراءة *Du sens, essais sémiotiques* لنفس المؤلف، باريس، منشورات Le seuil، 1970.

* *Le Roman depuis la Révolution*, Michel Raimond، باريس، منشورات Colin، 1967.

يحاول هذا الكتاب التوفيق بين التحقيب التاريخي والتأريخ الأدبي للرواية، والكشف عن موضوعات متجانسة أو اهتمامات إيديولوجية. وقد ألحقت بجزئه الثاني نصوص نظرية ونقدية مختارة.

* *Mimésis*, Erich Auerbach، 1946. ترجم عن الألمانية في 1968، باريس، منشورات Gallimard.

في هذا المصنف الكلاسيكي، يدرس Auerbach الطريقة التي يصور بها الأدب الغربي الواقع، ابتداء من L'Odyssée وانتهاء بروايات Virgina Woolf. وتندرج قراءة Auerbach القائمة على معرفة عميقة بالنصوص وعلى تقص لسياقها التاريخي، ضمن تقليد القراءة الفيلولوجية للأدب.

* Leo Spitzer ،*Etudes de style*، مترجم عن الانجليزية والألمانية، باريس، منشورات Le seuil، 1970.

يحتوي هذا الكتاب على تسع دراسات تتوسل، في مقاربتها لأعمال كتاب من القرن السادس عشر وإلى القرن العشرين، بمنهج التعليق الفيلولوجي الأكثر تدقيقا، الهادف إلى إبراز "الروح" المميزة لكل كتابة. وتكتسي تحليلات Spitzer ملاءمة ما تزال نموذجية إلى اليوم.

* Julia Kristeva ،*Le Texte du roman*، باريس – دوهاج، منشورات Mouton، 1970.

انطلاقا من تعريف السيميولوجيا بكونها "تبديها للأنساق الدالة"، ومن تحديد نوعية الرواية التي تطابق "المحكي الملحمي الذي انتهى من التشكل في أوربا حوالي نهاية القرون الوسطى مع انحلال آخر وحدة أوربية، تلك التي كانت تقوم على الاقتصاد الطبيعي المغلق والمهيمن عليه من طرف المسيحية"، تحلل المؤلفة في هذا الكتاب نص Antoine de La Sale :*Jehan de Saintré*، وذلك في ضوء النحو التوليدي.

* Roland Barthes ،S/Z، باريس، منشورات Le seuil، 1970.

في قراءة أصيلة لأقصوصة Balzac، *Sarrasine*، يقترح Barthes منهجا يحتمي بمفهوم "التعدد الدلالي" ليُخضع النص لنظرات نقدية متعددة.

* Tzvetan Todorov ،Poétique de la prose، باريس، منشورات Le seuil، 1971.

باعتبار الأدب نوعا من الإسهاب في بعض خصائص اللغة ونظرية للغة في الآن نفسه، يسائل المؤلف في مجموعة من المقالات المكتوبة ابتداء من 1964، *L'Odyssée* و*La Quête du Graal* و*Les Mille et une nuits* و*Le Décaméron*، ساعيا إلى إبراز الأوجه الشكلية المكونة للشعرية.

* *Essais de stylistique structurale*, Michael Riffaterre، نشـر بالفرنسية في 1971، باريس، منشورات Flammarion.

رغم كون النصوص المدروسة مستعارة بالأساس من الشعر، فإن التأملات النظرية للمؤلف تهم أيضا، وبملاءمة نادرة، باقي أشكال الإنتاج النصي، ففي هذا الكتاب يهتم Riffaterre خاصة بدور الرواسم والتعابير المقولبة والكفاية الثقافية في تكون النص الأدبي.

* *L'Univers du roman*, Réal Ouellet et Roland Bourneuf، باريس، منشورات P.U.F، 1972.

يتميز هذا الكتاب بتوفيقه بين التحليل الطيمي (الزمن، الفضاء...) والمقاربة النفسية-الاجتماعية (إنتاج الرواية وتلقيها...) ودراسة بعض جوانب التقنيات السردية (القصة، وجهات النظر، الشخصية...).

* *Dire et ne pas dire* ,Oswald Ducrot، باريس، منشورات Hermann، 1972.

من منظور لساني -دلالي- منطقي وبالتوسل بمفهومي «الإضمار» و«الافتراض»، يسعى هذا الكتاب إلى إشاعة النظام في مجال تتسم فيه الوحدات بالانتشار والبروز ورفضها لكل تقنين أو عقلنة. وبالاستفادة من التداولية، يقيم Ducrot تمييزا، يهم علم السرد كذلك، بين ما هو مقول (أي الخبر)، وهو صريح بالنسبة للمخاطب، وما هو ضمني ومضمر ويتعلق بالتعبير، أي ما يدعي بالمعنى المجازي أو الوجه البلاغي أو الإيحاء. والحال أن الرواية، ككل بناء لغوي، تستخدم مجموعة من الافتراضات التي يتعين دراستها.

* *Roman des origines et origines du roman, Marthe Robert*، باريس، منشورات Grasset، 1972.

توسع المؤلفة في هذا الكتاب مفهوم «الرواية العائلية» الفرويدي ليشمل القصة وبنيات الرواية الكبرى المؤسسة، مثل *Don Quichotte*و *Robinson Crusoé* و كذا

الحكايات الخارقة. ويعتبر المثلث الأوديبي والطفل اللقيط نموذجين من النماذج الأسطورية التي ينتظم حولها الخطاب الروائي.

* Gérard Genette, *Figures III*، باريس، منشورات Le Seuil، 1972.

تمثل رواية *A la recherche du temps perdu* لـ Proust الأساس الذي تنهض عليه الدراسة المنهجية للمقولات السرادية في هذا الكتاب المنتمي إلى الشعرية أكثر مما هو منتم إلى السّرادة. وقد عرف ما أسماه Genette متواضعا بـ "تقنية الخطاب السردي" انتشارا واسعا بين المنظرين والنقاد، سواء في فرنسا أو خارجها. كما ساهم منهجه بقوة في تطوير طرق تدريس النصوص السردية وقراءتها.

* Harald Weinrich, *Le Temps*، ترجم عن الألمانيـــة في 1973، باريس، منشورات Le seuil.

يهتم هذا الكتاب العميق بدراسة الأزمنة (النحوية) لا في علاقتها المزعومة مع إدراك الصيرورة (الماضي/الحاضر/ المستقبل)، وإنما من خلال استعمالها النصي واشتغالها ضمن اللغة، وخاصة اللغة الروائية.

* تحت إشـراف Claude Chabrol, *Sémiotique narrative et textuelle*، باريس، منشورات Larousse، 1973.

يشتمل الكتاب على مجموعة من التحليلات البنيوية من تأليف Roland Barthes، Sorin Alexandrescu، Claude Bremond، Pierre Maranda، S.J. Schmidt، A. J. Greimas، Teun A. Van Dijk

* Jean-Michel Adam, Linguistique et discours littéraire، منشورات Larousse، 1976.

يقدم هذا الكتاب الانتقائي في اختيار الأجناس المدروسة (رواية، شعر، مسرح، إشهار..) والمناهج المعتمدة، "نظرية وممارسة للنصوص" تتسمان بالتبسيط وبتعدد التأويل النقدية المستوحاة من اللسانيات و/أو السيميائية الأسلوبية.

* Mieke Bal, *Narratologie*، باريس، منشورات Klinksieck، 1977.

يعتبر هذا الكتاب امتدادا وتتميما لشعرية Genette، وخاصة في مجالي "الصيغة" و"الصوت" أي وجهات النظر ووضعية السارد والمستويات السردية. وهو بحث منهجي مدقق ومفصل لايخلو من جرأة.

* *Le Récit spéculaire*, Lucien Dällenbach، باريس، منشورات Le seuil، 1977.

يمثل مفهوم "التقعير" مدار هذا البحث. وتعتمد تأملات Dallenbach على دراسة تاريخية تشمل الحقل الأدبي الممتد من André Gide إلى كتّاب "الرواية الجديدة". وتتجلى أهمية هذا الكتاب في "تنميطه لبنيات المحكي المرآوي"، حيث يكون القياس، الذي يؤسس المرآة التي ينعكس عليها النص، مضمونيا أو شكليا أو ملفوظيا (مع إبراز الفعل السردي نفسه).

* *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine، موسكو، 1975. ترجم عن الروسية في 1978، منشورات Gallimard.

يضم هذا الكتاب، الذي لايخلو من روح السجال والابتكار المصطلحي سلسلة من الدراسات المثيرة للاهتمام، رغم ما يعتريه أحيانا من إفراط في التعميم، يتجلى في تحول الحدس إلى نظام تفسيري شامل. ومع ذلك، فلا يمكن بتاتا إنكار الأهمية القصوى لتأملات Bakhtine حول تعدد الأصوات والضحك الكرنفالي والتعدد اللغوي...

* *Introduction à l'architexte*, Gérard Genette، باريس، منشورات Le seuil، 1979.

ينطبق مفهوم "النص الجامع" على مجموع المقولات العامة أو المتسامية المتعلقة بكل نص على حدة. وترتهن دراسة "النص الجامع" حتما بدراسة الأجناس الأدبية، وكذا توزعها، المنسوب خطأ إلى أرسطو، إلى ثلاثة أنماط أساسية: الغنائي والملحمي والمسرحي. فلماذا فرض هذا النسق الثلاثي نفسه على الجمالية الغربية؟ وكيف تم ذلك؟ هذان هما السؤالان اللذان يثيرهما Genette في هذا الكتاب.

* Jean Bellemin- Noël ،*Vers l'inconscient du texte*، باريس، منشورات .P.U.F، 1979.

يقدم هذا الكتاب نماذج من "التحليل النصي"، أبرزها دراسة حلم Swann في نهاية *Un Amour de Swann* لـ Marcel Proust. فباعتماد مفاهيم التحليل النفسي، يسعى المؤلف إلى الكشف عن شبكات دلالية عميقة لاتستطيع القراءة السطحية إدراكها، مع الحرص على عدم الانتقال من تأويل النص إلى تحليل حياة كاتبه.

* Henri Mitterand ،*Le Discours du roman*، باريس، منشورات .P.U.F، 1980.

يضم هذا الكتاب مجموعة من الدراسات حول الرواية الواقعية، أي تلك التي يفترض فيها أنها تصور الواقع بموضوعية. فبواسطة قراءة مدققة تستعير مناهجها من نحو اللغة ومن سيميولوجية الشفرات الثقافية على حد سواء، يبين Mitterand أن رواية القرن التاسع عشر المحاكاتية زعما إنما تعتمد على قوانين خطابية وكفاية معرفية خارجة عن ذاتها. وهكذا، فالمتخيل السردي الحديث يتموقع في مفترق أساطير وقوالب ومعارف وبنيات يسبق وجودها وجود الكون الروائي. فإذا كانت الرواية نسخة بحق، فهي نسخة مطابقة لأدلة الواقع، لا للواقع نفسه.

* Philippe Hamon ،*Introduction à l'analyse du descriptif*، باريس، منشورات Hachette، 1981.

يحاول Philippe Hamon في هذا الكتاب أن يفحص قوام الملفوظ الوصفي واشتغاله كما يتبدى في أجناس أدبية مختلفة، وفي مقدمتها الجنس الروائي. كما يقترح أدوات منهجية تسمح بتمحيص قراءته وتعيد النظر بشكل ملائم في عدد من الآراء الجاهزة حول بلاغة الوصف.

* Cohn Dorrit ،*La Transparence intérieure*، 1978، ترجم عن الانجليزية في 1981، باريس، منشورات Le seuil.

يعتبر هذا الكتاب تحليلا نموذجيا للمونولوج الداخلي. ففي رأي Cohn Dorrit أن إحدى خاصيات الرواية الواقعية دراستها، المفارقة ظاهريا، لحياة الشخصيات النفسية. ويثير هذا الغوص في قرارة وعي الشخصية -أو لا وعيها- ضمن سرد يتوسل عادة بضمير الغائب، أسئلة عديدة. وتتسم مقاربة Dorrit، المعتمدة على الأسلوبية وعلم السرد، بحس التدقيق وبالاشتغال على متن روائي ينتمي إلى الآداب الروسية والفرنسية والألمانية والأنجلوسكسونية. والكتاب، رغم مناعته، جد خصب.

* Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*، باريس، منشورات Le seuil، 1983

يعد هذا الكتاب تكملة لـ *Figures III* لنفس المؤلف، وفيه يتأمل Genette، بأسلوب بارع وغير خال من السخرية الطريفة، في الانتقادات التي أمكن توجيهها إلى بعض الجوانب الدقيقة في علم السرد المزدهر في السبعينات. وهو، بسبب إفراطه في التمحك والتدقيق، قد يستعصي فهمه على من لاخبرة له.

* Umberto Eco, *Lector in fabula*، 1979. ترجم عن الإيطالية في 1985 ، باريس، منشورات Grasset.

كتاب متألق وقراءته ممتعة. وتتمثل فائدته في إثارة قضايا نظرية عديدة ذات أهمية قصوى، رغم إيحائه بالخوض في أمور تتسم بالسهولة والابتذال، من قبيل مفهوم "القارئ النموذجي" (الساذج، العالم...) القابل للنقاش والمعترض عليه دائما. والكتاب، المعتمد على هذا المفهوم، هو مقاربة "ميطانصية" لأقصوصة *Un drame parisien*, Alphonse Allais، بحيث يمكن مقارنته مع القراءة "المنجمة" التي قام بها Roland Barthes لأقصوصة Balzac *Sarrasine* (انظر *S/Z*).

* Roland Elnard, La Pragmatique linguistique، بازيس، منشورات Nathan، 1985.

الكتاب دراسة مفصلة للنظريات المؤسسة للتداولية، يتسم بالمنهجية وروح النقد، ويفتح آفاقا هامة لتحليل الأسلوب والخطاب الأدبي.

* Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*، 1977. ترجم عن الألمانية في 1986، باريس، منشورات Le seuil.

الكتاب تنويع على سؤال أصبح كلاسيكيا، وهو: "ما الأدب؟" وتحاول المؤلفة الإجابة عنه انطلاقا من دراسة لسانية وبلاغية دقيقة، واضعة بذلك أسس بناء منطق تلفظي يتسامى على المقاييس الجناسية التقليدية.

* Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*، باريس، منشورات P.U.F.، 1987.

في هذا الكتاب، الذي يضم مجموعة من الدراسات حول الرواية الواقعية، يحلل Mitterand أسلوب روائيين مختلفين من القرن التاسع عشر، متوسلا بمفاهيم الشعرية والسيميولوجيا والتداولية التي تسمح بمقاربة جديدة لنصوص روائية أصبحت، بسبب شهرتها بالذات، عرضة لخطابات نقدية متحجرة.

* Michel Raimond, *Le Roman*، باريس، منشورات Collin، 1988.

ما هي الرواية؟ ماهو مضمونها؟ ماهي مختلف طرائق الحكي فيها؟ عن هذه الأسئلة، يحاول المؤلف الإجابة بالاستفادة من "مكاسب النقد الأدبي الحديث"، متميزا بذلك عن أغلب الباحثين: فهو يفضل بالبداهة اعتماد مصطلحات ومفاهيم تقليدية على الاستسلام لإغراء رطانة علم السرد.

* Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*، باريس، منشورات Le seuil.

من منظور جمالية عامة للأدب، يبين المؤلف ما يمكن أن يخفيه مفهوم "الجنس" من تعقيد خلف ابتذاله الظاهري. فلا يمكن اختزال هذا المفهوم إلى نظرية واحدة وموحدة مهما تكن الفنون الشعرية والبيانات والتصريحات المتعاقبة. وهكذا، فإن "تصنيف النصوص" يكتسي أبعادا جد مختلفة بحسب كون المقياس "تمثيلا لخاصية أو تطبيقا لقاعدة أو توكيدا لعلاقة نسابية أو قياسية".

* Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*، باريس، منشورات Bordas، 1990.

يوحي هذا الكتاب بالسهولة بسبب وضوح همه البيداغوجي. وفيه يعرض المؤلف النظريات التلفظية والتداولية المنبثقة من اللسانيات والمنطق، وذلك بواسطة أمثلة

تستهدف، رغم إحالتها أساسا على اللغة المسرحية، إبراز قوانين اشتغال الخطاب في أي نص أدبي، وكذا استكناه تضميناته وافتراضاته ونسقه التواصلي.

* *Fiction et diction*, Gérard Genette، باريس، منشـــورات Le seuil، 1991.

يتألف الكتاب من أربع دراسات، تندرج كل واحدة منها ضمن تساؤلات تتعلق بالظاهرة الأدبية (المتخيل والأداء) أو بالوضع التحقيقي للأجناس السردية (أفعال المتخيل) أو بقضايا سرادية مختلفة (المحكي التخيلي والمحكي الحواملي) أو بالتعريف السيميائي للأسلوب (الأسلوب والدلالة). ولأن هذه الدراسات ذات مناعة قوية، فإن فهمها يتطلب معارف متينة في مجالات التداولية والسيميولوجيا، وهي تندرج، علاوة على ذلك، ضمن جدل سيبقى دوما محتدما بين علماء السرد.

* *Introduction à l'analyse du roman*, Yves Reuter، باريس، منشورات Bordas، 1991

الكتاب رؤية بانورامية لجنس أدبي يتسم بالتعدد والتنوع، فهل هناك أدوات مفهومية أو منهجية واضحة وقابلة للتحويل كفيلة بتسهيل تحليله؟ عن هذا السؤال، يحاول المؤلف الإجابة باللجوء أساسا إلى السرادة.

الفهرست

تمهيد 3

إفادات تاريخية:

1- الرواية ونظرياتها. 6

2- مفاهيم وأدوات حديثة. 9

أهم التوجهات المنهجية:

1- المقاربة الجناسية: 16

1-1- مفهوم الجنس. 17

1-2- الأجناس السردية. 18

1-3- الرواية والأشكال القريبة. 20

1-4- الأنماط المختلفة للرواية. 22

1-5- سجلات اللغة. 24
1-6- تعريف مستحيل. 27
1-7- عمل مفتوح. 32
1-8-المونولوجية والديالوجية. 34
2- محاولة لتنميط الملفوظ الروائي : 35
2-1- السرد. 36
2-2- الوصف. 39
2-3- الخطاب. 46
2-4- الكلام. 48
3- قراءات نفسية واجتماعية: 54
3-1- الرواية ونماذجها العلمية. 55
3-2- العلوم الإنسانية والرواية. 56
3-3- المقول، اللامقول، المتقاول. 58
3-4- المؤلِّف أو المؤلَّف. 62
3-5- مثال: قراءة التاريخ في رواية. 63
4- إسهام اللسانيات: 68
4-1- اللسانيات واللسانيات المجاوزة. 69
4-2- وظائف اللغة. 72
4-3- أحداث الكلام. 74
4-4- التعارض بين المحكي والخطاب. 75
4-5- بلاغة الرواية. 79

5- التحليل البنيوي: 83
5-1- سيميولوجية السردي. 84
5-2- نسق المحكي. 91
5-3- الأفعال والشخصيات. 93
6- الشعرية وعلم السرد: 99
6-1- المحقل السردي. 100
6-2- أنماط التبئير الثلاثة. 102
6-3- الوضع السردي. 104
6-4- الزمنية. 108

آفاق وأبحاث:

1- حدود النظرية الأدبية. 116
2- من أجل شعرية المحكي: آفاق جديدة. 118
3- من النظرية إلى التطبيق. 122
الهوامش: 131
مسرد مصطلحي ألفبائي (عربي - فرنسي). 137
توجيهات بيليوغرافية. 147

المشروع القومى للترجمة

اللغة العليا	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
المحبرة	كارلوس موثيث	ت : السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود
السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
نقد استجابة القارئ	جين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيميونوفا	ت : حسن بيومى
فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
وسم السيف	ميجل دى ثربانتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : يسرى محمد محمد عبد اللطيف
ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى

(تحت الطبع)

المختار من نقد ت . س . إليوت
صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر
أوبرا ماهوجوني
عالم التليفزيون بين الجمال والعنف
حروب المياه
الأدب الأندلسي
الأدب المقارن
راية التمرد
ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي
الفجر الكاذب
الشعر الأمريكي المعاصر
مدخل إلى النص الجامع
نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان
الشرق يصعد ثانية

الجانب الديني للفلسفة
الولاية
ثقافة العولمة
الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية
حيث تلتقي الأنهار
النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس
المدارس الجمالية الكبرى
التحليل الموسيقي
الإسكندرية : تاريخ ودليل
مختارات من الشعر اليوناني الحديث
بارسيفال
اثنتا عشرة مسرحية يونانية
مصر القديمة التاريخ الاجتماعي
الخوف من المرايا

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٠٥٥٦ / ١٩٩٩

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 145 - 5)





LE ROMAN

Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire

Bernard valette

يستجب هذا الكتاب استجابة تامة لحاجة القارئ ، ففيه إحاطة مركزة بأنماط مقاربة النص الروائى : فمنها ما يهتم بتأصيل الرواية كشكل سردى متواشج مع أشكال حكائية مجاورة أو مماثلة له . ومنها ما ينظر إلى النص بما هو تعبير استعارى عن استيهامات مؤلفه ووساوسه الدفينة . ومنها ما يلتمس فيه صورة مؤرخة للمجتمع . ومنها ما يدرسه على نحو محايث لاتتدخل فيه المعطيات الخارجية . ومنها ما يصف الأشكال السردية فى استقلالها عن تفرد هذه الرواية أو تلك . ومنها ما يحلل الملفوظ الروائى بالنسبة إلى مرجعه وإلى المتكلم والمرسل إليه . لذلك يمكن اعتباره بحق بانوراما شاملة لمناهج النقد الروائى الرائجة عالمياً تسمح للقارئ بالإشراف على الوضع العام لهذا النقد وبضبط الفروق النظرية والإجرائية بين مناهجه .

والخلاصة أن هذه الكتاب يكتسى بعداً تلقينياً (تدر
مزاولة قراءة منهجية وبناءة للنصوص السردية) وبعداً
الخبير على تجديد معارفه وتنقيح معلوماته فى مجا
نقدها) .

الغلاف : عماد حليم